

## TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO - 2005

### EXISTÊNCIA DE SIGNIFICADO INTRÍNSECO NA MÚSICA TONAL: AUXÍLIO NA ESCOLHA DE MÚSICA ADEQUADA PARA O CULTO NA IASD

**SÉRGIO EDUARDO ROSA MOREIRA**

Bacharel em Teologia e Administração pelo Unasp, Campus Engenheiro Coelho, SP  
TCC apresentado em novembro de 2005  
Orientador: Dr. Jetro Meira de Oliveira  
sergioerm@yahoo.com.br

**RESUMO:** A questão da escolha da música correta para uso da Igreja Adventista do Sétimo Dia (IASD) no Brasil tem sido um tema preocupante para músicos e administradores da igreja. Usualmente os grupos se polarizam em duas posições básicas: aqueles que crêem que a música não tem nenhum significado intrínseco em si mesma e, conseqüentemente, não pode ser avaliada moralmente; e aqueles que acreditam que pode ser encontrado significado moralmente mensurável na música e que, conseqüentemente, haveria características essencialmente sacras ou seculares que não deveriam ser misturadas. Esta monografia busca mostrar a existência de significado intrínseco à música e como essa consciência pode beneficiar a adoração na Igreja Adventista do Sétimo Dia no Brasil.

**Palavras-chave:** música sacra, linguagem, Sênticos, música na IASD.

#### **The Existence of Intrinsic Meaning in Tonal Music: a Help to the Adequate Choice of Music for the Worship in the SDA**

**ABSTRACT:** The subject of the choice of a correct music to use in the SDA church in Brazil has been a theme of concern for the musicians and the administrators of the Church. Usually the groups are polarized in two basic positions: those who believe that the music doesn't have any intrinsic meaning in itself and, consequently, cannot be morally evaluated; and those who believe that morally measurable meaning can be found in music and that, consequently, there would be characteristics essentially sacred or secular that shouldn't be mixed. This paper aims to show the existence of intrinsic meaning in music and how the conscience of this can improve the worship in the Seventh-Day Adventist Church in Brazil.

**KEYWORDS:** sacred music, language, Sentic, music at the SDA Church.

**CENTRO UNIVERSITÁRIO ADVENTISTA DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE ADVENTISTA DE TEOLOGIA**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**EXISTÊNCIA DE SIGNIFICADO INTRÍNSECO NA MÚSICA TONAL:**  
**AUXÍLIO NA ESCOLHA DE MÚSICA ADEQUADA PARA O CULTO NA IASD.**

SÉRGIO EDUARDO ROSA MOREIRA

Engenheiro Coelho – S.P.

2005

SÉRGIO EDUARDO ROSA MOREIRA

**EXISTÊNCIA DE SIGNIFICADO INTRÍNSECO NA MÚSICA TONAL:  
AUXÍLIO NA ESCOLHA DE MÚSICA ADEQUADA PARA O CULTO NA IASD.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade Adventista de Teologia do Centro Universitário Adventista de São Paulo – Campus Engenheiro Coelho, como requisito parcial à obtenção da graduação em Teologia sob a orientação do Prof. Dr. Jetro de Oliveira.

Engenheiro Coelho – S.P.

2005

**MOREIRA, Sérgio Eduardo Rosa. Existência de significado intrínseco na música tonal: auxílio na escolha de música adequada para o culto na IASD.** Monografia defendida e aprovada no Curso de Teologia do UNASP – CII em 17 de novembro de 2005 pela banca examinadora constituída pelos professores:

---

Prof<sup>o</sup> Dr. Jetro de Oliveira

UNASP – Orientador

---

Prof<sup>o</sup> Harley Black

UNASP – Professor

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este estudo a todos os apaixonados por boa música que desejam aproveitar ao máximo o prazer oferecido aos sentidos através desta, de modo sábio, consciente e pleno.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço em primeiro lugar a Deus pela vida, pela sabedoria e pelo dom maravilhoso da música, doado ao ser humano.

Agradeço também aos meus pais por terem me ensinado, estimulado, apoiado e dirigido em cada passo de meu aprendizado e desenvolvimento físico, mental e intelectual.

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. Jetro de Oliveira por, mesmo não lecionando diretamente no curso de Teologia, ter aceitado ser meu mentor neste estudo e por tantas vezes ter sido paciente em compartilhar sua experiência e conhecimentos, para que esta pesquisa pudesse ser concluída.

Agradeço enfim, a todos os que me apoiaram dividindo dúvidas, somando conhecimento, me emprestando ouvidos, revisando partes do trabalho e me encorajando a seguir em frente no estudo deste tema tão desafiador.

## SUMÁRIO

<b>I. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>II. MÚSICA, LINGUAGEM E SIGNIFICADO.....</b>	<b>4</b>
2.1. Música e Linguagem.....	5
2.2. A Percepção de Música e Linguagem no Cérebro Humano.....	10
2.3. Conclusão Parcial.....	13
<b>III. MÚSICA: A LINGUAGEM DAS EMOÇÕES.....</b>	<b>15</b>
3.1. Música: Metáfora das Emoções.....	15
3.2. Prática: Reconhecimento de Significado Emotivo através da Música.....	21
3.3. Conclusão Parcial.....	24
<b>IV. MÚSICA NA TEORIA DOS SÊNTICOS.....</b>	<b>26</b>
4.1. O autor.....	26
4.2. A teoria dos Sênticos .....	26
4.3. Música: Um espelho dos Sênticos .....	32
4.4. Conclusão Parcial.....	35
<b>V. MÚSICA: EXISTÊNCIA DE SIGNIFICADO SEGUNDO MÚSICOS.....</b>	<b>37</b>
5.1. Afirmações de Músicos Pesquisados.....	37
5.2. Considerações sobre as Afirmações dos Músicos Pesquisados .....	40
5.3. Conclusão Parcial.....	45
<b>VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>46</b>
6.1. Limitações da Pesquisa.....	47
6.2. Sugestões para Estudos Futuros.....	48
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>49</b>

## RESUMO

*A questão da escolha da música correta para uso da IASD no Brasil tem sido um tema preocupante para músicos e administradores da igreja. Usualmente os grupos se polarizam em duas posições básicas: aqueles que crêem que a música não tem nenhum significado intrínseco em si mesma e, conseqüentemente, não pode ser avaliada moralmente; e aqueles que acreditam que pode ser encontrado significado moralmente mensurável na música e que, conseqüentemente, haveria características essencialmente sacras ou seculares que não deveriam ser misturadas. Esta monografia busca mostrar a existência de significado intrínseco à música e como essa consciência pode beneficiar a adoração na Igreja Adventista do Sétimo Dia no Brasil.*

## ABSTRACT

*The subject of the choice of the correct music for the use of the SDA church in Brazil has been a preoccupying theme for musicians and administrators of the church. Usually the groups are polarized in two basic positions: those who believe that the music doesn't have any intrinsic meaning in itself and, consequently, it cannot be morally evaluated; and those who believe that it can be found meant morally measurable in the music and that, consequently, there would be characteristics essentially sacred or secular that shouldn't be mixed. This paper aims to show the existence of intrinsic significance in music and how this conscience can improve the worship in the Seventh-Day Adventist Church in Brazil.*

## 1 - INTRODUÇÃO

Existe um grande debate entre músicos e líderes religiosos no meio Adventista sobre qual o tipo (entenda-se estilo e quaisquer variações musicais) de música adequada para o cristão Adventista em sua vida e em especial, qual o tipo de música adequada para o culto de adoração. A resposta a esta questão parece variar entre o grupo que diz que alguns estilos de música, como rock, jazz e outros, não podem ser usados de forma alguma na Igreja Adventista do Sétimo Dia (IASD); e entre aqueles que enxergam essa questão dizendo que a música é apenas um invólucro artístico, mutante de acordo com a cultura.

O primeiro grupo, geralmente argumenta que estilos musicais são originados em um contexto muito significativo que não deveria ser ignorado apesar de terem ocorrido em outra época, a exemplo do rock. Dizem também que a música tem valor intrínseco. Que ela comunica por si mesma valores e significados compatíveis ou não com a mensagem que a IASD defende.

O segundo grupo, cita, entre outros, exemplo de Lutero – que supostamente fez uso de músicas populares com fins religiosos apenas trocando letras comuns por letras religiosas. Esse segundo grupo também argumenta que não há significado intrínseco na música (sem considerar a letra) que seja realmente relevante na escolha da música ideal para o culto de adoração. Para este grupo o que importa principal e realmente é a mensagem objetiva, definida, que a música (através da letra) tem a transmitir e a mensagem sinceramente intencionada pelo compositor e executor da música. Argumentam também que não importa tanto a origem do estilo, e sim a intenção sincera do músico ao compor suas músicas. Nesse sentido, mesmo características musicais que tenham tido origem em movimentos cuja a mensagem é primariamente incompatível com a Bíblia, poderiam ser usadas pois tais estilos seriam “cristianizados” ao serem usados por músicos com boas intenções e juntamente com letras cristãs.

A dicotomia entre essas duas posições e seus argumentos centrais constitui o **problema desta pesquisa**: *É somente a letra e a intenção do músico que importam ou possui a música algum significado intrínseco relevante na escolha do tipo de Música Ideal para o culto de adoração na IASD?*

A questão da escolha da música ideal tem sido tema importante mesmo nas reuniões, discussões e decisões administrativas da IASD. Tanto assim, que a Associação Geral da IASD propôs um voto que pretende definir princípios para o uso da música na Igreja Adventista em

todo o mundo.<sup>1</sup> Além da Associação Geral, a Divisão Sul-Americana tomou nesse ano (2005) um voto ainda mais específico sobre parâmetros da música na IASD referentes aos músicos, à música em si, à letra e outros.<sup>2</sup> A música é um ponto muito importante no serviço de adoração, logo, este tema foi escolhido por ser de relevância fundamental no contexto Adventista do Sétimo Dia no Brasil.

Este trabalho se dedica a possibilidade de haver ou não significado intrínseco na música que seja passivo de crítica ou avaliação no momento da escolha para a música ideal no culto da IASD. Este estudo não pretende em absoluto, ser uma palavra final sobre o assunto. Ao contrário, é importante deixar claro que a discussão sobre música é muito ampla e nela há muitas variáveis envolvidas. Variáveis estas que, mesmo com imparcialidade e boas intenções, não podem citadas, analisadas ou mesmo compreendidas em sua totalidade, muito menos no escopo de um trabalho científico de conclusão de curso. Considerando isto, este estudo pretende prestar alguma contribuição preenchendo, tanto quanto possível, lacunas na compreensão da existência ou não de mensagem passível de julgamento moral na música.

Esta pesquisa tem o **objetivo geral** de oferecer uma contribuição significativa às considerações feitas para a escolha da música ideal para o culto da IASD no Brasil, através da consideração acerca da **existência** de algum significado intrínseco à música tonal e da possibilidade de haver a capacidade de comunicação objetiva através desta<sup>3</sup>.

**Especificamente, esta pesquisa objetiva:**

- (1) Analisar o pensamento referente à existência de significado na música, de especialistas em música, neurociência e lingüística.
- (2) Apresentar e discutir o pensamento de alguns músicos de destaque no meio Adventista brasileiro no que se refere ao tema em questão;
- (3) Expor as considerações sobre a existência de significado intrínseco da música tonal e como essa compreensão pode auxiliar na produção e escolha de música ideal para o meio Adventista do Sétimo Dia no Brasil;
- (4) Sugerir alguns princípios gerais encontrados na Bíblia e nos escritos de Ellen G. White (Profetisa aceita pela IASD) referentes ao tema em questão.

---

<sup>1</sup> Voto 144-03G da Associação Geral, publicado em (White, Ellen G., 2005, p.78-80).

<sup>2</sup> Voto 2005-116 (4/5/2005) da Divisão Sul-Americana, publicado em (White, Ellen G., 2005, p.84-100).

<sup>3</sup> Nesta pesquisa sempre que o termo “música” for utilizado, a referência será somente à música “tonal” em si mesma, sem consideração da letra, à não ser em caso explicitado.

Esta pesquisa se deu através de revisão bibliográfica em fontes relacionadas ao assunto e através de entrevistas semi-estruturadas e não-estruturadas com músicos e especialistas em áreas relacionadas ao tema desta.

## 2 – MÚSICA, LINGUAGEM E SIGNIFICADO

Na busca do significado musical um dos tipos de estudos realizados atualmente, é a análise comparativa entre a música e a linguagem. Este capítulo trata dos paralelos e disparidades encontradas entre as duas.

Se for tomado como ponto de partida o conceito de que a música não pode comunicar por si mesma nenhum significado relevante que seja bom ou ruim em si mesmo, cair-se-á inevitavelmente na falta de qualquer parâmetro absoluto na escolha de estilos musicais diferenciados para o culto de adoração, para a experiência religiosa ou para o sagrado em si.

Nattiez chega a dizer que para a cultura amadorística popular, a música é realmente uma arte que “não diz rigorosamente nada”<sup>2</sup> em comparação com outras artes de compreensão óbvia a primeira vista.

A conseqüência lógica desta filosofia tem levado diversos segmentos cristãos no Brasil a adotarem variados estilos musicais, anteriormente considerados populares e até mesmo indevidos ao estilo de vida cristão, em suas músicas religiosas, ajuntando-lhes as letras sacras e utilizando-as em seus cultos de adoração. A “embalagem” passa a não importar mais, e sim o “conteúdo” que, julga-se, está necessariamente apenas nas letras usadas.

Antes de qualquer coisa, para que esse modo de enxergar-se a música possa ser analisado corretamente, há de se definir uma questão anterior ao “conteúdo” – a capacidade de possuí-lo e comunicá-lo. Para que isso seja verdade em relação à música, algumas questões devem ser respondidas: É a música realmente algum tipo de linguagem tão objetiva quanto a falada ou escrita? E se não tão objetiva, até que ponto ou que tipo de comunicação e significado pode a música estabelecer por si só? Ou ainda, a música constitui em alguma instância, algum tipo de linguagem, mesmo que diferente da falada e escrita?

Em primeiro lugar é preciso estabelecer a limitação dos conceitos apresentados a seguir como estando dentro do contexto da música tonal, já que os autores apresentados a seguir limitam suas análises a esta forma musical predominante na cultura ocidental<sup>3</sup>, onde o Brasil está inserido. Apesar de não ser objetivo principal desta pesquisa, uma introdutória definição de algumas características peculiares da música ocidental tonal é oferecida por Wisnik:

---

<sup>2</sup> (Nattiez, Jean-Jacques et al., 19-- , p. 14).

<sup>3</sup> (Zampronha, Maria de L. Sekeff, 1996, p.13).

“... na música tonal o **pulso tende a permanecer constante nas subdivisões do compasso**, como um suporte métrico do campo melódico-harmônico, **enquanto a tônica, rebatida pela dominante, se desloca, transita e sai do lugar, através das modulações [...] a música tonal produz a impressão de um movimento progressivo**, de um caminhar que vai evoluindo por novas regiões, onde cada tensão (continuamente resposta) se constrói buscando o horizonte de sua resolução [...] A música tonal se funda sobre um movimento *Cadencial*: definida uma área tonal (dada por uma nota tônica que se impõe sobre as demais notas da escala, polarizando-as), levanta-se a negação da dominante, abrindo a contradição que o discurso tratará de resolver. Mas a grande novidade que a tonalidade traz ao movimento de tensão e repouso [...] é a trama cerrada que ela lhe empresta, envolvendo nele todos os sons da escala numa rede de acordes, isto é, de encadeamentos harmônicos. **Tensão e repouso não se encontram somente na frase melódica (horizontal) mas na estrutura harmônica (vertical)**. [...] Transitar pelas funções através de um encadeamento que tem seu núcleo no movimento oscilante de tensões, que se transformam em repouso, é fundamento dinâmico, progressivo, teleológico, perspectivístico, da tonalidade [ênfases minhas].”<sup>4</sup>

Dentro desta delimitação então, seguem-se as análises.

## 2.1– MÚSICA E LINGUAGEM

Música é linguagem? Esta foi a pergunta feita por José Borges Neto no 1º Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais.<sup>5</sup> O autor deixa bem claro em sua exposição, que sua crença pessoal é que a afirmação “Música é Linguagem”, “não passa de uma metáfora”.<sup>6</sup>

Ele se explica citando George Lakoff e Mark Johnson em seu livro “*Metaphors we live by*” publicado em 1980. Nas palavras de Neto, o pensamento central do livro é que:

“... há “coisas” cognitivamente simples e “coisas” cognitivamente complexas (...). As coisas cognitivamente simples podem ser compreendidas diretamente; as coisas cognitivamente complexas são compreendidas por meio de metáforas, em que se usam as coisas simples como explicação para as coisas complexas.”<sup>7</sup>

O autor considera como “coisas” praticamente tudo: objetos, indivíduos, situações, eventos, estados, etc., incluindo, é claro, a música.

Neto ainda exemplifica seu pensamento analisando algumas metáforas, como por exemplo: “Discussão é uma Guerra”.<sup>8</sup> Ele diz que a partir desse ponto, passa-se a enxergar a

<sup>4</sup> (Wisnik, José Miguel, 1999, p.113-114). Para maior compreensão sobre as diferenças entre música modal/tonal consultar esta obra de Wisnik.

<sup>5</sup> (Neto, José Borges, 2005, p. 2).

<sup>6</sup> Idem, p. 3.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>8</sup> (Neto, José Borges, 2005, p. 2-3).

discussão como uma guerra real. O vocabulário referente à discussão se torna o mesmo referente à guerra. “Atirar”, “fugir”, “brigar” e outros termos são agora utilizados para representarem uma discussão. Porém, continua o autor, é natural das metáforas que vários aspectos da realidade sejam deixados de fora. Uma metáfora nunca pode representar toda uma realidade de significados. Não obstante, elas exercem um papel fundamental na compreensão de “coisas” complexas. Um outro exemplo também utilizado pelo autor serve para esclarecer ainda mais esse conceito. Neto diz que o conceito de “espaço” é relativamente simples. Pode-se ver, definir e expressar que estamos atrás, à frente, ao lado, embaixo, etc., de qualquer coisa. Já o conceito de “tempo” é mais complexo e só pode ser compreendido e expressado através de metáforas espaciais. Dessa forma o passado está “atrás”, o futuro está “à frente”, dois eventos simultâneos estão “lado a lado”, etc. À medida que o tempo não é o mesmo que espaço, a compreensão do tempo através de metáforas espaciais não pode ser completa. O espaço nunca poderá representar de forma completa tudo o que o tempo é.

Se considerar-se a música como expressão “metafórica” da vida real (como será mostrado mais adiante), mais clara se torna a compreensão de que esta não pode ser tão explícita, literal e definida como as palavras o podem. A música nunca poderá abarcar a totalidade de significados e de representações da vida real como o podem (ou do modo como o fazem), pelo menos numa gigantesca maior escala, as palavras.<sup>9</sup>

É relevante aqui estabelecer-se o que significa ter “significado”. Segundo Jourdain<sup>10</sup>, as teorias mais antigas sobre significado dizem que “algo tem significado quando representa, de alguma forma, nossa experiência do mundo ou de nós mesmos”. “Será que a música pode possuir algum significado, ou capacidade de expressar o mundo ou a nós mesmos, em si mesma?”, a questão se repete.

À vista de Neto<sup>11</sup>, a música, em comparação com as línguas naturais, falha em apresentar algo equivalente ao *morfema*<sup>12</sup> ou à *palavra*. Falha também em apresentar uma *sintaxe*<sup>13</sup> e também não tem boa *semântica*.<sup>14</sup> Simplificando o pensamento do autor, a música não pode ser comparada às línguas naturais com todo o seu sistema de representação e

<sup>9</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.371).

<sup>10</sup> Idem, p.345.

<sup>11</sup> (Neto, José Borges, 2005, p. 4-5).

<sup>12</sup> (Dicionário Aurélio Eletrônico, 1999) **Morfema**: Elemento lingüístico mínimo que tenha significado;

<sup>13</sup> (Dicionário Aurélio Eletrônico, 1999) **Sintaxe**: Parte da gramática que estuda a disposição das palavras na frase e a das frases no discurso, bem como a relação lógica das frases entre si; construção gramatical;

<sup>14</sup> (Dicionário Aurélio Eletrônico, 1999) **Semântica**: (2) O estudo da relação de significação nos signos e da representação do sentido dos enunciados;

objetividade mensurável. Não em termos de importância ou qualidade em si, mas em termos de clareza e explicitidade. Não se pode “dizer” musicalmente uma frase com idéias bem definidas. Logo, já que a música parece não possuir um sistema organizado e universal para expressar “coisas” específicas, como poderia esta expressar alguma coisa, ou possuir algum significado intrínseco? Se não existem letras, como uma “palavra musical” pode ser construída? Ou mesmo que existam palavras, mas não existe gramática para a música, como um “discurso musical” pode ser montado? Neto propõe que este é o caso na música, que não possui um sistema definido que diga que uma nota em relação à outra, ou uma melodia em relação a uma harmonia, etc., teriam um “significado” definido de representação da realidade exterior.

Aguiar,<sup>15</sup> baseando-se em Schenker e Chomsky, discorda dos outros autores citados acima, afirmando que pode ser encontrado paralelismo claro entre Música e Linguagem justamente nos característicos formais: fonologia, sintaxe e semântica. Contudo, Neto analisa também Schenker e Chomsky, além de vários outros autores e faz afirmações contrárias às de Aguiar. Neste estudo são aceitas as afirmações de Neto por este ser um estudo mais recente, por estar baseado em um número significativo de autores das áreas de musicologia e linguagem e principalmente por concordarem com suas afirmações a maioria dos outros autores pesquisados nesta pesquisa, como Jourdain, Nattiez e Worth.

Jourdain reforça a mesma idéia de Neto, dizendo que “Como não há palavras musicais, não pode haver partes do discurso musical [e que] não dispomos, na música, de equivalentes para substantivos, verbos e adjetivos, nem mesmo por analogia”.<sup>16</sup> Logo, segundo Neto e Jourdain, a Música não é Linguagem.

Citando Martinez, Neto afirma que “linguagem para o paradigma clássico da psicolingüística, é, sobretudo estrutura, que pode ser estudada em seus aspectos fonológicos, sintáticos e semânticos.”<sup>17</sup> Já que a música não oferece uma estrutura (pelo menos explícita) que permita esse estudo, há de se concordar com Neto: Música não pode ser colocada em pé de igualdade com a Linguagens naturais.

Este assunto se torna especialmente relevante no contexto da pesquisa em questão, pois parece, em primeira análise, ser um argumento a favor do grupo que defende a falta de significado intrínseco da música como motivo para o uso de qualquer estilo musical com letras de adoração para fins religiosos. Contudo, o fato de a música, até onde foi mostrado

---

<sup>15</sup> (Aguiar, Maria Cristina, 2005).

<sup>16</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.350).

<sup>17</sup> (Neto, José Borges, 2005, p. 79).

neste estudo, não ser um tipo de Linguagem clara, comparável às línguas naturais, não significa que ela não possa comunicar algum tipo de significado. Não significa também que seja impossível uma avaliação de qualidade, ou de moral, da música em si mesma.

Uma das provas básicas de que a música carrega grande carga de significado é o próprio fenômeno de reconhecimento compartilhado de movimento e emoção (exemplos de experiências mais subjetivas da vida real) através da música. Não haveria o reconhecimento de uma “fuga”, por exemplo, se a música não conseguisse expressar, mesmo que metaforicamente, tal idéia. Se a música não possuísse em si própria a capacidade de comunicar sentimentos, por exemplo, duas pessoas em momentos diferentes, dificilmente reconheceriam numa mesma peça o sentimento de tristeza ou melancolia. Esse conceito será mais bem desenvolvido posteriormente nesta pesquisa.

Mesmo que a música não seja uma linguagem nos mesmos termos de linguagem escrita e falada, existe uma relação estreita no cérebro humano entre vários aspectos da linguagem e da música. Pode-se começar com a afirmação de Jourdain:

“Tanto a música quanto a linguagem têm a ver com longas torrentes de som, altamente organizadas. (...) Aprendemos a entender tanto a música quanto a linguagem através do contato, e a produzir frases e melodias sem qualquer treinamento formal em suas regras subjacentes. Ambas parecem características “naturais”, parte integrante dos nossos sistemas nervosos. O fraseado talvez seja o paralelo mais próximo entre música e linguagem. (...) O fraseado divide longas torrentes de sons em bocados compreensíveis. Trabalho de laboratório confirma que nossos cérebros tratam as frases musicais e as frases faladas de forma parecida, suspendendo a compreensão ao chegar uma frases, depois, fazendo uma pausa para engolir a coisa toda.”<sup>18</sup>

Jourdain é claro ao afirmar que o fraseado dos instrumentos musicais pode soar muito semelhante ao fraseado do discurso lingüístico comum como interpretados pelo cérebro. Contudo, na música, a representação é muito mais dependente do contexto musical em que cada nota é colocada. Por exemplo, um ré, em um determinado contexto pode figurar como uma declaração musical inteira, enquanto que essa mesma nota em outro contexto pode apenas fazer parte de uma estrutura secundária da configuração musical.

E isso apenas confirma o pensamento: a linguagem é muito mais exata do que a música em sua representação do mundo exterior, pois evita ambigüidades.

---

<sup>18</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.349);

Jourdain adiciona ainda mais um conceito relevante a esta pesquisa quando reconhece que mesmo que o elo de ligação entre música e linguagem seja frágil, essa relação continua sendo frequentemente pesquisada:

“O motivo é que a linguagem e a música baseiam-se ambas em hierarquias generativas. Essas hierarquias começam com uma estrutura de superfície, e esta consiste em padrões de notas ou de palavras que compõe melodias ou frases. Nos níveis inferiores, as relações entre os padrões de superfície e as relações entre essas relações alongam-se para baixo, em crescente abstração. Na parte mais baixa, reside a estrutura profunda de uma hierarquia, uma despojada representação de propriedades fundamentais. É nesses níveis mais profundos que entendemos, lembramos, raciocinamos. E é com base nessas representações puras que geramos novas representações de superfície, quer estejamos improvisando numa guitarra ou contando uma história.”<sup>19</sup>

Segundo o pensamento de Jourdain, pode-se concluir que música e linguagem na superfície estão realmente distantes em sua forma de expressão, mas em níveis mais profundos, que ele chama de “estrutura profunda”, as fontes de significado tanto musicais quanto lingüísticas são muito semelhantes chegando até a serem as mesmas. Mesmo que a linguagem, superficialmente seja muito mais clara e definida, ela é apenas uma expressão mais exata de significados mais profundos compartilhados plenamente pela música.

Esse conceito pode ser explorado demoradamente, porém esse não é o objetivo desta pesquisa. O interessante até aqui é notar-se que a expressão através da música compartilha de uma mesma fonte de significados (que Jourdain chama de “propriedades fundamentais”), que a linguagem. A música, contudo, utiliza-se de expressões muito mais “metaforizadas” (que não conseguem definir com exatidão a vida real) e “abstratas” do que a linguagem, tornando assim muito mais difícil a atribuição de um significado exato à música em si, sem, contudo negar a existência deste, conforme visto anteriormente.

Nattiez ainda afirma também que a música tem caráter realmente diferente da sintaxe da linguagem, porém afirma que a noção de símbolo e significado da música não pode de maneira alguma estar restringido a uma comparação desta com as estruturas da linguagem natural. Nesse sentido, ele afirma que pode sim haver um estudo de significado intrínseco da música, em seu conjunto de símbolos particulares.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.352).

<sup>20</sup> (Nattiez, Jean-Jacques, 19-- , p. 163).

Mesmo Neto admite que esse mesmo estudo, (Música como Linguagem) pode ser realizado a partir de outros pontos de vista, como por exemplo: Como se dá o processamento cerebral da linguagem e da música? E assim por diante.<sup>21</sup>

Apesar de esta análise soar um pouco digressiva, ela será importante na compreensão final do conceito de música e seu significado, e linguagem no contexto desta pesquisa.

Esta pesquisa se dispõe agora a analisar como se dá a percepção musical e lingüística pelo cérebro humano.

## 2.2 – A PERCEPÇÃO DE MÚSICA E LINGUAGEM NO CÉREBRO HUMANO

A compreensão dos papéis desempenhados pelos diversos e complexos sistemas cerebrais em relação à percepção da linguagem e da música, pode servir para uma possível relação entre a Música e Linguagem. Se o cérebro puder reconhecer padrões de “significados” representativos do mundo real através da música, nas mesmas áreas onde reconhece os padrões de linguagem, isso sugeriria que a música é reconhecida, psicologicamente e talvez até biologicamente, como um tipo de linguagem com significância própria.

Oliveira, Ranvaud e Tiedemann sugerem que o estudo das funções cerebrais relacionadas à música e linguagem deve ser iniciado pelos fatos comuns às duas que são: “ambas (...) expressivas e receptivas, incluindo entre suas funções a composição, o improviso, o desempenho, a recepção, a compreensão, a ambigüidade, a capacidade de despertar expectativas, etc.”<sup>22</sup>. Esses mesmos autores dizem que um dos modos de estudo em evidência neste quesito em questão, é o estudo das disfunções em música: as *amusias*<sup>23</sup>, que relacionadas às *afasias*<sup>24</sup> oferecem conclusões interessantes sobre as funções cerebrais relacionadas com música e linguagem.

Não é interessante a esta pesquisa o demorar-se em questões muito detalhadas de cada disfunção citada acima, contudo para a correta compreensão de alguns resultados de experimentos científicos que serão citados, deve-se começar entendendo o fenômeno da lateralização cerebral em funções referentes à linguagem e música. Lateralização seria então:

<sup>21</sup> (Neto, José Borges, 2005, p. 9).

<sup>22</sup> (Oliveira, José Z. de; Ranvaud, Ronald e Tiedemann, Claus, 2005, p. 91).

<sup>23</sup> (Dicionário Aurélio Eletrônico, 1999) **Amusia**: Perda completa ou parcial da faculdade de apreender ou de reproduzir sons musicais.

<sup>24</sup> (Dicionário Aurélio Eletrônico, 1999) **Afasia**: Perda do poder de expressão pela fala, pela escrita ou pela sinalização, ou da capacidade de compreensão da palavra escrita ou falada, por lesão cerebral, e sem alteração dos órgãos vocais.

“a noção de que cada lado do cérebro domina certas atividades. [mesmo que não exista dominância absoluta]. (...) O cérebro esquerdo tem contagens mais altas [em estatísticas de testes científicos] que o direito em várias tarefas referentes ao processamento da linguagem. (...) Inversamente o cérebro direito tem contagens mais altas em certas tarefas musicais.”<sup>25</sup>

Voltando às considerações sobre as disfunções lingüísticas e musicais citadas acima, os estudos e pesquisas de Oliveira, Ranvaud e Tiedemann indicam que em sua maioria, as lesões no hemisfério esquerdo (HE) do cérebro são as que comumente resultam em afasias, enquanto que as lesões no hemisfério direito do cérebro (HD) são as que mais causam as deficiências na percepção, discriminação ou memórias musicais ou amusias.<sup>26</sup>

Jourdain concorda com as afirmações anteriores relatando casos de pesquisas que mostram que:

“... muito pouco resta da linguagem, após séria lesão no lobo temporal esquerdo, e igualmente pouquíssimo fica da percepção da harmonia e da melodia após lesão no temporal direito [ele considera que o ritmo é percebido pelo HE, o mesmo que domina as funções da linguagem].”<sup>27</sup>

Tanto Oliveira, Ranvaud e Tiedemann quanto Jourdain<sup>28</sup> afirmam que estes resultados apontam uma dominância visível nas funções lateralizadas do cérebro humano, dando superioridade ao HE sobre funções da fala e sobre o ritmo na música e dando superioridade ao HD no reconhecimento harmônico e melódico. Contudo, esses mesmos autores questionam a validade absoluta de tais resultados uma vez que existe:

“enorme variabilidade e individualidade dos processamentos neurais para ambas, [linguagem e música], seu desenvolvimento e escassez de casos bem estudados, tornam a pesquisa das correlações funcional e anatômica para as funções de ambas as linguagens muito mais difícil. Sua análise, exceto em casos raros, apenas sugere esboços para o desenvolvimento da pesquisa na busca de respostas neuroanatômicas mais definidas.”<sup>29</sup>

Jourdain chega a citar um caso em que um músico que teve paralisia no HD após uma grave lesão, logo continuou a reger, escrever e mesmo executar música, porém sem nenhuma emoção e com sua performance gravemente prejudicada.<sup>30</sup> Jourdain cita este caso como

<sup>25</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.355).

<sup>26</sup> (Oliveira, José Z. de; Ranvaud, Ronald e Tiedemann, Claus, 2005, p. 93).

<sup>27</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.356).

<sup>28</sup> Idem, p.370.

<sup>29</sup> (Oliveira, José Z. de; Ranvaud, Ronald e Tiedemann, Claus, 2005, p. 94).

<sup>30</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.367);

exemplo de que mesmo o HE (onde a linguagem natural é predominantemente compreendida e tratada) assume uma “compreensão” maior da música (função dominante no HD) quando esta é tratada de forma analítica por um estudioso na área, porém, a função emocional parece estar particularmente ligada ao HD e não pode ser substituída por outra área do cérebro.<sup>31</sup>

Mesmo sendo estabelecido que os resultados apresentados nos parágrafos acima não podem ser considerados absolutos, a dominância da função da linguagem pelo HE e da harmonia e melodia pelo lado direito parece ser fato aceito sem grandes problemas no meio científico.

Apesar de parecer ponto pacífico entre os especialistas que as percepções musicais e lingüísticas não possuem a mesma base de funcionamento cerebral e que estas duas são funções distintas que dependem de áreas específicas e diferentes do cérebro para sua execução, estudos científicos recentes, apontam justamente o oposto.

Koelsch<sup>32</sup> e sua equipe após uma pesquisa aprofundada sobre música e linguística, envolvendo testes cerebrais com alta tecnologia, afirmam claramente que (tradução minha):

“assim, os dados presentes mostram que a música não pode apenas influenciar o processamento de palavras, mas pode também iniciar representações de conceitos representativos, sejam eles abstratos ou concretos, independentemente do conteúdo emocional desses conceitos. Nossas descobertas [contudo] não implicam que música e linguagem têm a mesma semântica. [...] Os presentes resultados indicam que a música transfere, consideravelmente mais informação semântica do que se acreditava anteriormente.”

Essas descobertas podem conduzir a pesquisa que traça paralelos entre música, significados e linguagem a um outro nível de discussão. Porém, nesta pesquisa os conceitos que fazem maior distinção entre música e linguagem é que serão mais considerados por contarem com o apoio de maior número de autores. Afirmações como a de Koelsch servem, no mínimo, para reafirmar o fato de que o estudo da música não é tarefa fácil ou simples e há, normalmente, mais variáveis do que os pesquisadores gostariam que houvesse.

## 2.3– CONCLUSÃO PARCIAL

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> *Thus, the present data shows that music cannot only influence the processing of words, but it can also prime representations of meaningful concepts, be they abstract or concrete, independent of the emotional content of these concepts. Our findings do not imply that music and language have the same semantics. [...] The present results indicate that music transfers considerably more semantic information than previously believed.*

(Koelsch, Stefan, et al., 2005) .

As conclusões até aqui expostas, parecem fortalecer o argumento que reza que a música não tem significado intrínseco, ou que se há significado intrínseco, esse não pode ser definido claramente através das mesmas ferramentas que tratam da Linguagem. Isto soa como dizendo que não existe música com significado absolutamente bom ou ruim, e logo, não deve ser relevante a análise do tipo de música usado no culto de adoração da IASD.

Até aqui se pode concluir no mínimo, que o caminho para atribuir significado à música através de paralelos com a linguagem natural ou através da análise das funções cerebrais relacionadas às duas áreas tem se mostrado infundado, ou no mínimo incompleto nos resultados apresentados por pesquisas. Conclui-se também que a Música não comunica significado nos mesmos termos da Linguagem. Contudo, ainda resta um ponto fundamental a ser analisado: Se a música não trabalha comunicando significado do mesmo modo que a linguagem (descrevendo com a máxima exatidão possível o mundo real e as experiências da vida em termos concretos), e se até mesmo as regiões de percepção cerebral são distintas e podem até trabalhar em quase completa independência uma da outra em caso de lesão parcial do cérebro, haveria alguma outra maneira de analisar-se algum tipo de significado comunicado através da música? E de que tipo seria esse significado?

Jourdain diz que:

“não deveríamos surpreender-nos com o fato de a música ter tão pouca semelhança com a linguagem, tanto em sua forma quanto em sua neurologia. Afinal, a linguagem se volta quase inteiramente para representar os conteúdos do mundo, algo que a música dificilmente chega alguma vez a fazer. Em vez de retratar acontecimentos no mundo do lado de fora da nossa pele, a música parece **reencenar** a experiência de dentro do corpo. Essa idéia é familiar, e está no provérbio que diz: A música é a **linguagem das emoções** [ênfase minha]”.<sup>33</sup>

Segundo Jourdain, então, a música, diferentemente da linguagem, se volta a reproduzir ou imitar a experiência interna do homem: As emoções. E certamente é por isso que é tão improvável que seja encontrado algum significado na música se esta for comparada *a priori* com linguagem natural falada e escrita.

Os conceitos deste capítulo são sumarizados também nas afirmações de Worth, que na conclusão de seu artigo afirma que:

---

<sup>33</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.371);

“Música [...] não se qualifica como linguagem [...] Música não é usualmente representacional ela não molda a nossa experiência do mundo externo, a não ser por permitindo algumas notáveis exceções, ela geralmente a imita. [...] Aristóteles nos diz que a música é mimética ou imitativa. Talvez a mais lógica resposta nesse ponto seria reivindicar que a música é imitativa das nossas emoções - diretamente. [...] Música seria mimética porque ela diretamente representa ou imita aquilo que está mais próximo de nós – tão próximo que não pode nem mesmo ser colocado em palavras. E somente pela música, com sua capacidade não somente de ir além das palavras, mas de existir apenas além das palavras, pode nos ser provida a explicação do porquê nós respondemos do modo como respondemos à música [tradução minha].”<sup>34</sup>

A autora apenas reafirma as conclusões tomadas nos parágrafos anteriores.

Este assunto não se afigura muito simples, contudo pode ser de grande valia nas conclusões deste estudo e é a ele que se dedica a próxima parte desta pesquisa.

---

<sup>34</sup> [...] *Music [...] does not qualify as a language. [...] Music is not usually representational: it does not sharpen our perception of the external world, nor, allowing for some notable exceptions, does it generally imitate it. [...] Aristotle tells us that music is mimetic or imitative. Perhaps the most logical response to this point would be to claim that music is imitative of the emotions — directly. [...] music would be mimetic because it directly represents or imitates what is closest to us — so close that it cannot even be put into words. And only by music, with its capacity not only to go beyond words, but to exist only beyond words, can provide us with our explanation as to why we respond the way we do to the music.*

(Worth, Sara E., 2005).

### 3 – MÚSICA: A LINGUAGEM DAS EMOÇÕES

Através da música, principalmente, o universo de sentimentos é trabalhado, revivido e comunicado. O universo interno do homem é representado. Este capítulo pretende relacionar estreitamente a música e a comunicação de emoção apresentando os conceitos alguns autores sobre o assunto e relatando resultados de experiências práticas de especialistas no assunto.

Aguiar<sup>1</sup> citando Pombo:

“Schopenhauer, o filósofo do ‘ideal romântico’ da música, defende que o mundo da música é o mundo dos sentimentos, porque representa o que é mais íntimo, mais indizível, mais misterioso da vontade. O compositor revela a essência íntima do mundo numa linguagem que a sua razão não saberia apreender. A música opõe-se aos conceitos, por excesso.”<sup>2</sup>

Antes de seguir-se em frente, é importante que se deixe claro a definição da palavra emoção – fonte e objetivo da música. A versão eletrônica do dicionário Aurélio – séc. XXI, traz quatro definições de emoção. São elas:

“(1) Ato de mover (moralmente). (2) Perturbação ou variação do espírito advinda de situações diversas, e que se manifesta como alegria, tristeza, raiva, etc.; abalo moral; comoção. (3)Psicol. Reação intensa e breve do organismo a um lance inesperado, a qual se acompanha dum estado afetivo de conotação penosa ou agradável. (4) Estado de ânimo despertado por sentimento estético, religioso, etc.”<sup>3</sup>

#### 3.1 – MÚSICA: METÁFORA DAS EMOÇÕES

A música pretende reproduzir a experiência interna do homem, as emoções, segundo Aguiar<sup>4</sup>, Jourdain<sup>5</sup> e Worth<sup>6</sup> e E se isto dá através da representação metafórica de gestos corporais,<sup>7</sup> segundo Swanwick. Logo, pode ser sistematizada a idéia de que a comunicação através da música se dá através de uma representação das emoções através de gestos corporais que por sua vez são representados virtualmente em um nível alto de fidelidade, pela música.

---

<sup>1</sup> (Aguiar, Maria Cristina, 2005).

<sup>2</sup> POMBO, Fátima (2001). **Traços de Música**. Aveiro: Universidade de Aveiro, p. 128.

<sup>3</sup> (Dicionário Aurélio Eletrônico, 1999).

<sup>4</sup> (Aguiar, Maria Cristina, 2005).

<sup>5</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.371).

<sup>6</sup> (Worth, Sara E., 2005).

<sup>7</sup> (Swanwick, Keith, 2003, p. 28).

Este pensamento será fundamentado mais profundamente a seguir.

Jourdain coloca que a emoção e grande parte do prazer obtidos com a música “deriva meramente da percepção de padrões. A maneira como esses padrões refletem nossa experiência interior pode nos dizer muito sobre o significado da música.”<sup>8</sup> Com esse pensamento concorda Muggiati, citando Terence McLaughlin, em sua obra *Music and Communication*:

“(1) A música é feita de *patterns* [em inglês: padrões] de tensões e resoluções; (2) esses *patterns* correspondem àquelas atividades do cérebro causadas por ocorrências corporais e mentais; (3) os *patterns* correspondem a várias e diferentes atividades mentais e corporais, de maneira que o ouvinte toma simultaneamente consciência de todas estas atividades numa síntese ou fusão.”<sup>9</sup>

Muggiati afirma a noção que será ainda mais reforçada a seguir: a música repete padrões de atividades mentais e corporais do cérebro humano, que parecem por sua vez, ter origem nas emoções.

Swanwick concorda também com o afirmado por Muggiati. Segundo ele, o processo metafórico de comunicação das emoções, através da música, funciona em três níveis cumulativos<sup>10</sup>: (1) quando escutamos “notas” como se fossem “melodias” que expressam formas expressivas; - o autor diz que as notas deixam de ser apenas notas e se tornam “melodias”, as quais são compreendidas pelo cérebro num processo psicológico que as interpreta como gestos. Swanwick<sup>11</sup> citando Fergusson<sup>12</sup>, diz que “a metáfora musical consiste numa transferência de padrões de comportamento de notas para padrões de comportamento do corpo humano”, e movimento e tensão são a base da expressão musical”; (2) quando escutamos essas “formas expressivas” assumindo novas relações entre si como se tivesse “vida própria”; e (3) quando essas novas formas parecem fundir-se com nossas experiências prévias ou, quando a música informa, como diz também Swanwick<sup>13</sup> citando Langer<sup>14</sup>, “a vida do sentimento” ou, como pode ser colocado, a reação física referente ao sentimento.

<sup>8</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.372).

<sup>9</sup> (Muggiati, Roberto, 1996, p. 38).

<sup>10</sup> (Swanwick, Keith, 2003, p. 28).

<sup>11</sup> Idem, p 30.

<sup>12</sup> FERGUSON, D.N. **Music as metaphor: the elements of expression**. Westport: Greenwood Press, 1960.

<sup>13</sup> (Swanwick, Keith, 2003, p. 29).

<sup>14</sup> LANGER, S.K. **Philosophy in a new key**. Nova York/Cambridge: Mentor Books/Harvard University Press, 1942.

A idéia de Swanwick é que, apesar de serem processos psicológicos invisíveis, a música se transforma em gestos – ou representações, ou ainda metáforas gestuais do corpo humano – que também associados entre si, expressam movimentos e sentimentos próprios que são mais bem compreendidos e partilhados pelo ouvinte quando se fundem com experiências previamente vividas por ele. E esta verdade – que a música e o movimento corporal estão intimamente ligados – é também considerada valiosa em sua aplicação prática: a música para ser corretamente vivida, compreendida e executada, deve estar ligada perfeitamente à noção de correspondência do movimento corporal.

Patrícia Pederiva, na conclusão de sua exposição sobre “o papel do corpo no desenvolvimento cognitivo musical”<sup>15</sup> diz, citando Gainza<sup>16</sup> que “por meio do movimento corporal é possível a aproximação e a compreensão da linguagem musical”, e a autora continua a dizer que “o corpo cumpre a função primária como sede e origem dos processos psíquicos. A expressão artística pode ser encontrada no equilíbrio entre o físico, o emocional e o mental”.<sup>17</sup> A música assumiria então algum significado ao “representar” um padrão de comportamento do corpo humano que ou possui significado em si mesmo ou encontra sua fonte nalguma emoção.

Swanwick coloca que a capacidade da música de reproduzir eventos da vida de um indivíduo, consiste justamente em sua capacidade de sugerir a noção de peso, espaço, tempo e fluência virtuais. Diz também que “todos os **estados de sentimento têm seus próprios padrões de atividade**, [ênfase minha] sua própria mistura de peso, espaço tempo e movimento. Dizemos que nos sentimos “pesados como chumbo” ou que alguém está “sufocado de cuidados”.<sup>18</sup> Este conceito apenas confirma a afirmação do parágrafo anterior.

Sobre este quesito, que foge ao objetivo principal desta pesquisa, cabe aqui uma curta explicação do possível “modo”, muito simplista por sinal, de como o cérebro interpretaria a música em forma de movimento. Nas palavras de Wisnik:

“... pelo mesmo enlace corporal (...) o som grave (como o próprio nome sugere) tende a ser associado ao peso da matéria, com os objetos mais presos à terra pela lei da gravidade, e que emitem vibrações mais lentas, em oposição à leveza leve e lépida do agudo (o ligeiro, como no francês *léger* que está associado à leveza.”<sup>19</sup>

<sup>15</sup> (Pederiva, Patrícia, 2005, p. 177).

<sup>16</sup> GAINZA, V. **La iniciación musical del niño**. Buenos Aires: Ricordi, 1986.

<sup>17</sup> (Pederiva, Patrícia, 2005, p. 177).

<sup>18</sup> (Swanwick, Keith, 2003, p. 34).

<sup>19</sup> (Wisnik, José Miguel, 1999, p.21).

Absolutamente longe de estabelecer algum tipo mesmo que primitivo de “léxico musical”, Wisnik traça aqui linhas óbvias e gerais de prováveis interpretações pelo cérebro humano que ajudariam a entender o processo de metaforização da música – grave (proveniente, segundo Wisnik, de vibrações mais lentas) que sugeriria movimentos lentos, ou quase estacionários, dependendo da “altura” do som, *versus* agudo (que sugeriria idéias de maior movimento ou velocidade). Agora de volta ao tema desta seção.

Swanwick continua dizendo que:

“todas as nossas experiências deixam um resíduo em nós, um vestígio, uma representação que pode não entrar de forma consciente, mas que pode ser ativada em outras situações – a *schemata*<sup>20</sup> de experiências passadas (...) Elas assombram nosso sistema nervoso e muscular. Qualquer novo movimento, pensamento ou sentimento ocorre no contexto de nossa história pessoal e cultural, e isso é possível pela referência aos *schemata* residuais de muitas outras experiências similares. Muitas delas estão localizadas na infância...”<sup>21</sup>

Citando Passmore<sup>22</sup>, Swanwick acrescenta que “As emoções que a música transmite são de tipos muito variados, sendo não mais que *schemata* de emoções diretamente vivenciadas, com fluxos e refluxos similares, graus de intensidade, agitação e persistência.”<sup>23</sup> Swanwick vai além de Passmore quando estabelece ainda que “é precisamente por causa de sua não-literalidade, de sua não-explicita mas profundamente sugestiva natureza, que a música tem tanto poder de nos **comover** [ênfase minha].”<sup>24</sup>

Compreende-se então, que a música tem capacidade de comunicar significados a partir do momento que ela consegue representar emoções comuns à experiência de vida do receptor.

Aplicando à prática os conceitos apresentados até agora neste capítulo, Jourdain<sup>25</sup> faz uma análise de um trecho bem conhecido da música *A Pantera Cor-de-Rosa* apresentado na figura a seguir.

<sup>20</sup> (SwanWick, 2003, p. 34) Plural de *Schema* – or. Grega que significa forma, nesse caso, trata-se de um certo “padrão” na mente.

<sup>21</sup> Idem, p. 34-35.

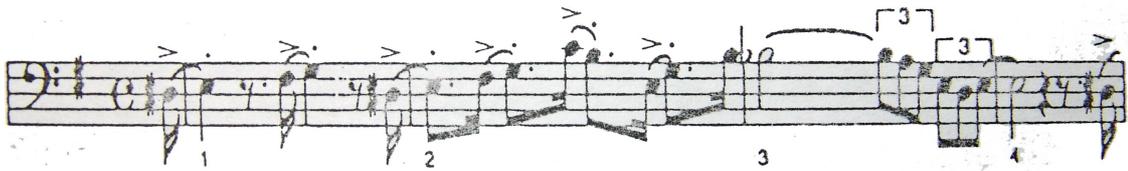
<sup>22</sup> PASSMORE, J. **Serious Art**: A Study of the concept in all the major arts. Londres: Duckworth, 1991.

<sup>23</sup> (Swanwick, Keith, 2003, p. 35).

<sup>24</sup> Idem.

<sup>25</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.372-373).

Figura 2.1 – trecho da música: A Pantera Cor-de-Rosa.



Jourdain diz que:

“uma maneira de encarar essa melodia é como uma pantomima<sup>26</sup> de uma pantera aproximando-se cuidadosamente de sua presa: primeiro na ponta dos pés, sondando; em seguida, de repente, imobilizando-se e, depois, saltando para se esconder. Alguém que ouvisse essa melodia pela primeira vez, [...] não adivinharia, provavelmente, que ela acompanha as cabriolas de um felino bípede. Mas essa pessoa poderia muito bem dizer que a música “segue rastejando”.

O autor continua sua análise dizendo que tanto o ritmo quanto a tensão na melodia no momento estratégico (terceiro compasso), causada pela dissonância, simbolizam fortemente uma ação “furtiva”. Ele diz que essa música “**imita** a ação sub-reptícia; não a **designa** [ênfase minha]”.<sup>27</sup> Uma explicação básica que o autor faz é que mesmo nesse exemplo dado, a música é programática. Ou seja, foi feita para junto de outras fontes de informação (como o desenho animado da pantera, ou o teatro) significar algo – os movimentos da pantera. Isso pode ser usado como argumento de que a música só ganha sentido quando junto de outro tipo de expressão ou linguagem mais definida e clara. Porém, Jourdain argumenta que a música, mesmo a programática, não “perde todo o significado quando a ouvimos por si mesma, sem saber o que deve, supostamente, representar. E o significado que descobrimos corresponderá, provavelmente, às intenções do compositor.” Sugerindo assim um sistema de significados compartilhados de alguma forma entre compositor-executor-receptor.

Pode-se dizer uma vez mais então que a música imita movimentos corporais que por sua vez têm sua fonte de origem em emoções específicas, ligadas a situações específicas, por exemplo, medo, alegria, euforia, melancolia, etc.

Wazlawicz, afirma na conclusão de sua experiência entre jovens estudantes de musicoterapia que:

<sup>26</sup> (Dicionário Aurélio Eletrônico, 1999) **Pantomima**: Arte ou ato de expressão por meio de gestos; mímica.

<sup>27</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p. 373).

“As emoções e os sentimentos [...] configuram a construção dos significados singulares da música, de acordo com a vivência do sujeito e de sua própria reflexão acerca de si e de suas experiências. A música, despertando a afetividade, influencia a forma como o sujeito significa o mundo que o cerca. É de modo “emocionado” que o sujeito constrói os significados da música em sua vivência [...] Significados e sentidos “ressoam” junto das emoções e sentimentos em suas vivências em relação à música.”<sup>28</sup>

Novamente é afirmado então o conceito de que a música encontraria seu significado ao transmitir e representar emoções e sentimentos.

Mas será que os “significados” musicais são os mesmos em todo o mundo? Será que um brasileiro entenderia perfeitamente uma melodia arábica?

Segundo o professor Claudiney Carrasco o significado e a compreensão de uma música são drasticamente afetados, ou até mesmo determinados pela cultura.<sup>29</sup> A mesma idéia é reforçada por Jourdain, quando diz que:

“A música sempre existe como um sistema confinado de relações, de convenções para a maneira como se deve compor melodias, ritmos e harmonias. (...) assim, os significados da música, seus movimentos e emoções, devem ser necessariamente expressos através dos dispositivos do costume musical e serão percebidos apenas pelos que estiverem impregnados desses costumes.”<sup>30</sup>

Esta ressalva é importante e merece ser destacada: A compreensão de significados e até mesmo de emoções, ao que tudo indica, parece estar profundamente determinada e limitada pelos costumes e pela cultura de certa região, contudo, Clynes (que será analisado na próxima seção) discorda do pensamento de Jourdain e de Carrasco, afirmando que algumas estados emocionais básicos (que Clynes chama de *estados sênticos*), como raiva, amor, desejo sexual, etc., são expressos por padrões praticamente idênticos em culturas diametralmente opostas, como a japonesa, a balinesa e a norte-americana<sup>31</sup> – conforme apontam os resultados de testes realizados por ele nessas culturas. Esse conceito será melhor desenvolvido no próximo capítulo.

A pergunta a ser feita agora é quais seriam os tipos de sentimentos ou de representações de movimentos do corpo desejados e indesejados no culto de adoração da IASD? Esta pesquisa buscará responder a esta questão posteriormente.

<sup>28</sup> (Wazlawicz, Patrícia, 2005, p.362).

<sup>29</sup> (Carrasco, Claudiney, 2005).

<sup>30</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.377).

<sup>31</sup> (Clynes, Manfred, 1989, p. 51).

Cabe agora ainda mais uma lembrança por parte deste pesquisador. Além da compreensão de que alguns significados emocionais básicos parecerem ser compartilhados naturalmente por culturas diferentes, outro fator artificial pode estar influenciando grandemente no compartilhamento mundial de alguns significados musicais – A globalização. O fenômeno mundial da globalização tem proporcionado uma interação cultural num nível nunca antes conhecido. Estilos musicais, a exemplo do rock, têm sido reconhecidos e aceitos em todo o globo, conforme afirma Schäffer.<sup>32</sup> Deduz-se então que a gama de significados compartilhados globalmente pode certamente também ter sido aumentada.

Vários exemplos mostram como esse poder de comunicação de significado motor-emocional da música foi reconhecido, pesquisado e utilizado por diversos profissionais.

### 3.2 – PRÁTICA: RECONHECIMENTO DE SIGNIFICADO EMOTIVO ATRAVÉS DA MÚSICA

Um indivíduo só interage realmente com a música, segundo Jourdain, quando ele consegue prever o que acontecerá. Qual será o próximo movimento. Porque “prever é modelar as relações profundas que dão coesão à música”.<sup>33</sup> Como a música é uma representação de movimentos corporais mais do que prever, ela estabelece um movimento perfeito, um fluxo contínuo e ordenado que é praticamente impossível à realidade do movimento corporal. Diz Jourdain:

“... seria quase impossível transformar o ato de cozinhar o jantar numa dança artística. Os movimentos são excessivamente variados e descontínuos. Mas a música bem trabalhada cria até o mundo através do qual ela viaja, satisfazendo todas as antecipações com uma graciosa resolução e, a cada virada, dando lugar a novas antecipações. Enquanto o movimento físico é sufocado por inícios, paradas, tropeções, a música estabelece um fluxo contínuo, e o faz com proporções perfeitas.”<sup>34</sup>

É nesse contexto que Jourdain cita as experiências de Sacks<sup>35</sup> que descobriu que a música pode liberar os pacientes que sofrem do mal de Parkinson. Nas palavras desse autor:

“... a música repõe momentaneamente no lugar os espatifados sistemas motores dos pacientes com Parkinson. Obviamente a música não conserta os neurônios defeituosos que causam a doença. Em vez disso, ela vence os

<sup>32</sup> (Schäffer, Vandir R., 1992, p.16, 133).

<sup>33</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.382).

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> Idem, p.383.

sintomas da Parkinson ao transportar o cérebro para um nível de integração acima do normal. A música estabelece um fluxo no cérebro, enquanto, ao mesmo tempo, estimula e coordena as atividades do cérebro, colocando suas antecipações na marcha correta. Ao fazer isso, a música fornece uma corrente de intenções à qual o paciente de Parkinson pode prender suas emoções [!]. (...) A mágica que a música faz com os pacientes de Parkinson não é diferente da que faz com todos nós. Ela nos tira de nossos hábitos mentais congelados e faz nossas mentes se movimentarem com habitualmente não são capazes.”<sup>36</sup>

Experiência semelhante é relatada por Jessé e Jenise Torres:

“...lembramo-nos que, no curso de pós-graduação nos EUA, a nossa turma foi levada a visitar uma clínica para doentes nervosos e fomos levados para uma Sala de Observação, onde víamos os doentes na Sala de recreação e eles não nos viam. Nessa sala havia som ambiente para ajudar a mantê-los tranquilos enquanto faziam seus diversos exercícios ocupacionais. Para uma rápida demonstração a música suave foi substituída por uma de ritmo levemente acelerado; o professor mandou-nos observar que certos pacientes começaram a ficar irritados. Depois substituíram por uma música barulhenta e o número de inquietos acentuou-se, chegando a agressão quando a música tocada foi um Rock. Tão logo voltou a tocar a música suave, tudo ficou calmo.”<sup>37</sup>

Ainda um terceiro caso tem sua relevância reconhecida nesta seção – o uso da música na recuperação de crianças com síndrome de Autismo.<sup>38</sup> Álvares, em sua exposição “Música como propiciadora da (re)organização da Experiência de Mundo: Musicoterapia com crianças portadoras da Síndrome do Autismo”, chega à conclusões significativas no contexto desta seção. Ela expressa que:

“A experiência sonora parece ser fundamental desde a vida intra-uterina. O relacionamento do bebê com os pais também perpassa por uma experiência sonoro-musical multimodal que leva ao desenvolvimento do bebê. Os estudos indicam que o surgimento da linguagem verbal coincide com o surgimento da habilidade musical. Os elementos musicais da fala (ritmo, contorno melódico, altura, volume, etc.) são organizadores da experiência de mundo do bebê. Muitos casos já foram relatados demonstrando os resultados positivos da Musicoterapia<sup>[39]</sup> no tratamento do paciente portador de Autismo. (...) Às vezes é através do ritmo da respiração do paciente que conseguimos sua primeira resposta. Esta abordagem “orgânica” da música utilizada em Musicoterapia parece permitir uma organização de experiência de mundo com crianças portadoras de Autismo.”<sup>40</sup>

<sup>36</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.382-383).

<sup>37</sup> (Torres, Jessé e Torres, Jenise, 19--?, p. 6).

<sup>38</sup> (Dicionário Aurélio Eletrônico, 1999) **Autismo**: Fenômeno patológico caracterizado pelo desligamento da realidade exterior e criação mental de um mundo autônomo.

<sup>39</sup> (Dicionário Aurélio Eletrônico, 1999) **Musicoterapia**: Tratamento de certas doenças mentais pela música; meloterapia.

<sup>40</sup> (Álvares, Telma Sydenstriker 2005, p. 397).

Pode-se notar, nos exemplos citados acima, que a música possui uma poderosa capacidade de influenciar não somente as emoções, mas também o sistema motor do ser humano, atingindo até mesmo a sua capacidade de experiência e percepção de mundo – capacidade que não deve ser ignorada. Nos casos citados, a música, como estabeleceu Jourdain no começo desta seção, teve o poder de não apenas representar, mas influenciar e estabelecer o movimento corporal bem como o comportamento emotivo dos receptores.

Ao final desta seção será agora citada a experiência de Levek e Ilari que realizaram uma pesquisa em 204 meninos e meninas de idade variável entre 5 e 19 anos, e sem conhecimento musical prévio. Este estudo em específico é também de interesse especial à este trabalho. O objetivo do estudo realizado pelas autoras citadas era:

“...verificar as respostas emocionais à música por crianças e adolescentes brasileiros, a partir das convenções pré-estabelecidas pela psicologia da música, que sugerem que a combinação de andamento rápido e tonalidade maior elicia uma resposta feliz, e a combinação de andamento lento e tonalidade menor, resulta em uma resposta triste.”<sup>41</sup>

Foram utilizadas trechos de dezesseis músicas eruditas e foi concedida a cada criança/adolescente uma folha para respostas contendo um desenho de uma carinha triste, uma de expressão ambígua e outra de expressão alegre para que fossem marcadas de acordo com a reação que tivesse à música ouvida. Nas palavras das autoras o resultado no geral foi o seguinte:

“Os resultados sugeriram que, de maneira geral, crianças e adolescentes respondem de forma bastante semelhante às convenções pré-estabelecidas pela psicologia da música. Quantitativamente falando, os adolescentes apresentam um número maior de respostas esperadas que as crianças, porém sem grandes diferenças qualitativas.”<sup>42</sup>

O mesmo modelo-base deste teste anterior foi aplicado desta vez a 52 adultos vindos dos estados de São Paulo e Paraná, agora por Caserta e Levek.<sup>43</sup> O objetivo era o mesmo do teste anterior, contudo os adultos, ao ouvirem o trecho musical, deveriam escrever em uma folha de respostas, dois ou mais adjetivos relacionados à emoção para cada trecho musical ouvido, sendo que os participantes dispunham do tempo que julgassem necessário para anotar

---

<sup>41</sup> (Levek, Kamile e Ilari, Beatriz, 2005, p.460).

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> (Caserta, João Pedro e Levek, Kamile, 2005, p.424).

os adjetivos correspondentes ao estímulo musical, antes que outro trecho fosse tocado. Os resultados obtidos no estudo, segundo os autores, também:

“... confirmam as convenções pré-estabelecidas por pesquisas anteriormente realizadas no exterior e geram novas dúvidas em relação à percepção musical por adultos brasileiros. As previsões foram confirmadas para todos os excertos, com exceção dos estímulos em modo menor e andamento lento. Tais trechos musicais obtiveram um maior número de respostas ambíguas (51% dos homens e 50% das mulheres) quando se esperavam respostas negativas. Porém a alta porcentagem de respostas negativas obtidas para estes excertos (48% dos homens e 45,5% das mulheres) nos faz refletir a respeito de quais elementos musicais foram ouvidos e quais elementos geraram quais tipos de reação.”<sup>44</sup>

Mesmo com leves variações nos resultados, possivelmente naturais a este tipo de pesquisa onde o isolamento dos formantes musicais deve ser muito difícil de ser realizado, os autores citados apontam os resultados como confirmando, em geral, as convenções pré-estabelecidas pela psicologia e por diversos estudiosos acerca do significado e percepção musical: Músicas em geral lentas e em tom menor causam emoções negativas tanto em adultos quanto em crianças e adolescentes, ao passo que músicas em tom maior e em andamento mais rápido provocam emoções alegres.

Para o uso nessa pesquisa, é válido dizer apenas que as emoções representadas ou comunicadas através da música são reconhecidas nos mesmos termos, em geral, pela maioria dos ouvintes. Isso implica que o estudo dessas emoções comunicadas pela música é válido para a questão proposta no início deste estudo: a escolha da música ideal para o culto da IASD.

### 3.3 – CONCLUSÃO PARCIAL

Fica claro até aqui, que a música assume significado através de um processo metafórico no qual o cérebro passa a perceber as notas como melodias – as melodias e suas relações entre si e com o contexto criado pela harmonia são metaforicamente interpretadas pelo cérebro então, como gestos do corpo provenientes, em sua maioria, de expressões emocionais.

---

<sup>44</sup> (Caserta, João Pedro e Levek, Kamile, 2005, p.428).

Se a música, em última instância, é a linguagem das emoções, então esta, por ser uma metáfora, não pode também representar com literalidade absoluta os significados desejados pelo compositor-executor. Contudo esta imprecisão (reconhecida pela grande maioria dos autores pesquisados – como: Jourdain<sup>45</sup>, e Neto<sup>46</sup> Swanwick<sup>47</sup>) como mostrado neste capítulo, não é grande o suficiente para impedir que haja uma análise de significado intrínseco na música, pelo contrário, justamente por sua não-literalidade é que ela tem tanto poder de nos comover<sup>48</sup> e além disso, seu objetivo não é mesmo o de comunicar conceitos definidos, mas sim representar e comunicar emoções.

Pesquisadores e estudiosos revelam que experiências e observações práticas mostram que a música tem um grande impacto no comportamento organizador ou desorganizador do indivíduo além de possuir um tipo de reconhecimento comum da linguagem emotiva, compartilhado por um público infantil e adulto no Brasil.

Essa capacidade de transmitir conteúdo emocional positivo ou negativo, que é reconhecido da mesma forma pela grande maioria dos indivíduos pode constituir fator de relevância na escolha da música ideal para o culto da IASD.

O próximo capítulo trata exclusivamente da teoria dos Sênticos em relação à música como apresentada pelo Dr. Manfred Clynes. Clynes, como será apresentado a seguir, afirma que a música pode ser um canal de comunicação de estados emocionais básicos e específicos que são reconhecidos entre indivíduos de mesma cultura ou até de culturas diferentes.

---

<sup>45</sup> (Jourdain, Robert, 1997, p.371).

<sup>46</sup> (Neto, José Borges, 2005, p. 8).

<sup>47</sup> (Swanwick, Keith, 2003, p. 35).

<sup>48</sup> Idem.

## 4 – MÚSICA NA TEORIA DOS SÊNTICOS

Neste capítulo será apresentado o pensamento de Manfred Clynes. O interesse nas pesquisas de Clynes não é, obviamente, exclusividade desta pesquisa. Vários outros pesquisadores como Minsky<sup>1</sup>, Echard<sup>2</sup> e Ebens<sup>3</sup> também reconhecem a relevância das pesquisas de Clynes.

### 4.1 – O AUTOR<sup>4</sup>

O Dr. Manfred Clynes é doutor em neurociência pela Universidade de Melbourne, Mestre em música pela Juilliard School of Music em Nova York, e graduado em engenharia. Trabalhou na universidade de Princeton na área de Psicologia da Música. Ele é também poeta e foi chefe de pesquisa científica no Rockland State Hospital em Orangeburg, Nova York por dezessete anos. Lá foi pioneiro em pesquisas na área de biocibernética e descobriu o princípio dos Sênticos. Já foi professor em Harvard, no MIT, em Princeton e na Universidade de Melbourne, lecionando neuropsicologia, entre outras matérias,.

Nascido em Viena, Clynes foi aclamado como pianista na Austrália, enquanto ainda era adolescente e até hoje é um aclamado concertista por toda a Europa.

### 4.2 – A TEORIA DOS SÊNTICOS

Clynes inicia sua exposição tratando de “qualidades de experiências” vividas pelo ser humano. Ele toma como exemplo a experiência da “vermelhidão”. Diz ele que qualquer pessoa que já viu a cor vermelha (que não tem disfunção cromática) já teve a experiência da “vermelhidão” a qual é única entre todas as outras experiências. Não importando nem mesmo o nome que se use, alguém pode se lembrar da “vermelhidão” mesmo que não esteja vendo no momento a cor vermelha. A “vermelhidão” pode ainda ser experimentada pelo indivíduo mesmo cinquenta anos após seu primeiro contato com a cor vermelha graças ao princípio nomeado *Estabilidade* da experiência, por Clynes. O nome da experiência “vermelhidão” apenas nos auxilia a lembrarmos dela quando ela não está lá. Clynes afirma que há algumas

---

<sup>1</sup> (MINSKY, Marvin, 2005).

<sup>2</sup> (ECHARD, William. 2005).

Idem.

<sup>3</sup> (Ebens, Adrian, 2005).

<sup>4</sup> Idem.

décadas atrás, ele pôde, juntamente com outros pesquisadores, descobrir resultados interessantes sobre “experiências” de caráter único, assim como a experiência da “vermelhidão”.<sup>5</sup> Nas palavras dele:

“... em 1966 nós fomos capazes pela primeira vez, de mostrar que em cérebros humanos a experiência de vermelhidão é acompanhada por um código fisiológico, uma seqüência de operações diretamente mensuráveis e características apenas para o vermelho e para nenhuma outra qualidade. [...] Os padrões cerebrais os quais nós observamos são claramente similares para todos os indivíduos com respeito à seqüência e aos componentes de tempo de resposta [tradução minha].”<sup>6</sup>

Afirma então, esse autor, que as experiências qualitativas do ser humano, aquelas que envolvem tomadas de decisão em contextos específicos, são geneticamente programadas sendo comuns a todo ser humano – todo ser humano no mundo interpretaria o vermelho, como vermelho com os mesmos padrões cerebrais para reconhecimento desta cor. Aprofundando seu pensamento, Clynes afirma que as experiências “qualitativas” que o ser humano tem em sua vida, não existem isoladamente, mas em estreito relacionamento com outras funções cerebrais. Ele define então como *emoções* as experiências qualitativas de caráter único que estão relacionadas com o sistema motor. Em suas palavras:

“Nós temos falado de qualidades e de existências únicas como que geneticamente programadas. Estas qualidades únicas ou entidades não existem isoladamente, contudo, mas estão em relacionamento com outras funções cerebrais. Em particular, há uma classe de qualidades as quais são inerentemente ligadas ao sistema motor, então sua singularidade é completa apenas com a inclusão da dinâmica do sistema motor como uma parte integral de sua existência espaço-temporal. É por causa desta ligação inerente ao sistema motor que estas qualidades podem ser comunicadas. Esta classe de qualidades é referida comumente como *emoções* [tradução minha].”<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Ver resultados quantitativos de suas experiências em (Clynes, Manfred, 1989, p.6-8).

<sup>6</sup> *In 1966 we were able for the first time to show that in human brains the experience of redness is accompanied by a distinct physiologic code, a sequence of operations directly measurable and characteristic only for red and for no other quality. [...] The brain patterns which we observed are clearly similar for all individuals with respect to the sequence and the timing of the response components.*

(Clynes, Manfred, 1989, p.4-5).

<sup>7</sup> *We have spoken of qualities and of unique existences as genetically programmed. These unique qualities or entities do not exist in isolation, however, but are in relationship with other brain functions. In particular, there is a class of qualities which is inherently linked to the motor system, so that its uniqueness is complete only with inclusion of the dynamics of the motor system as an integral part of their spatio-temporal existence. It is because of this inherent link to the motor system that these qualities can be communicated. This class of qualities is referred to commonly as emotions.*

(Clynes, Manfred, 1989, p.13).

A experiência feita por Clynes e sua equipe está inteiramente baseada no conceito que ele apresenta a seguir:

“Pertencendo à classe de qualidades inerentemente ligadas ao sistema motor, cada emoção, como uma qualidade única, completa a sua identidade apenas se o programa dinâmico motor, parte do qual nós usualmente chamamos “expressão”, é incluído. Emoção e sua expressão formam uma unidade essencial, um sistema. [...] Infelizmente, como a psicologia como ciência desenvolveu, emoção e sua expressão foram na maioria dos casos estudadas separadamente. Estudar emoção sem a sua expressão (e vice-versa) é como cortar a mão para estudar a sua função [tradução minha].”<sup>8</sup>

Ao considerar emoção apenas quando padrão cerebral de “experiência de qualidade” está unido ao sistema motor, Clynes poderia então percorrer um caminho inverso. Já que as emoções são acontecimentos interiores e não podem ser medidas objetivamente, as expressões físicas correspondentes a cada reconhecimento emocional poderiam se quantificadas, uma vez que estas últimas são acontecimentos exteriores.

Clynes, definiu então alguns conceitos básicos sobre estados emocionais, expressão emocional, geração de emoção e interação do ambiente e emoção. Esta sistematização pode ser muito útil quando aplicada à música. Esses conceitos serão apresentados a seguir:

#### “Estados Emocionais

1. Cada emoção básica é uma experiência única.
2. Para cada emoção básica, há um padrão cerebral característico correspondente.
3. Cada estado emocional tem uma inércia característica, em termos de processos mentais e corporais.
4. Uma emoção tenderá a confinar padrões específicos de ação de acordo com a sua natureza sobre um período de tempo.
5. Mudanças hormonais e cardiovasculares ocorrem juntas com o estado emocional. A extensão e tipo dessas mudanças dependerá da natureza da emoção específica e também da atitude de controle pelo indivíduo. Mudanças hormonais, em troca, podem predispor uma pessoa a experimentar o movimento.
6. Memória, inconsciência, e processos autonômicos influenciam as funções de controle relacionadas aos estados emocionais.
7. A experiência de emoções é influenciada pela idade, sexo, herança genética, ritmo biológico diurno, sazonal, e outros [tradução minha].”<sup>9</sup>

<sup>8</sup> *Belonging to a class of qualities inherently linked to the motor system, each emotion, as a unique quality, completes its identity only if the motor dynamic program, part of which we usually call “expression,” is included. Emotion and its expression form an existential unit, a system. [...] Unfortunately, as psychology as a science developed, emotion and its expression were mostly studied separately. To study emotion without its expression (and vice versa) is like cutting off the hand to study its function.*

Idem, p.14.

<sup>9</sup> *Emotion States*

Clynes continua definindo parâmetros sobre a **expressão emocional**:

- “1. A expressão da emoção é um aspecto essencial de sua natureza. A emoção precisa ser expressa, muito como um sistema de controle precisa responder às suas entradas até que a saída desejada seja obtida.
2. Expressão tem um efeito na intensidade do estado emocional. Podem ambos ser carregados (aumentados) e descarregados (diminuídos) em sua intensidade [tradução minha].”<sup>10</sup>

Sobre a **geração da emoção**, ele sistematiza seu pensamento da seguinte forma:

- “1. A geração da emoção ocorre através da percepção de e mudanças em nossas circunstâncias existenciais: nosso relacionamento com outros, nosso ambiente, nossas perdas e ganhos, nossa liberdade para satisfazer nossas necessidades, e nossa auto-imagem.
2. A emoção pode também ser gerada através da percepção de emoção em outros.
3. Emoções podem ser geradas puramente através da imaginação – por imaginar e lembrar pessoas, formas, qualidades, e situações.
4. Todos esses processos podem ser variadamente afetados por drogas e por estimulações elétricas específicas, no cérebro [tradução minha].”<sup>11</sup>

- 
1. *Each basic emotion is a unique experience.*
  2. *To each basic emotion there corresponds a characteristic brain pattern.*
  3. *Each emotional state has a characteristic inertia, in terms of brain and bodily processes. Once it has been established, it will persist for some duration of time.*
  4. *An emotion will tend to confine specific action patterns according to its nature over a period of time.*
  5. *Hormonal and cardiovascular changes occur together with and emotional state. The extent and type of these changes will depend on the nature of the specific emotion and also on the attitude of control by the individual. Hormonal changes, in turn, may predispose a person to experience motion.*
  6. *memory, unconscious, and autonomic processes influence the control functions relating to emotional states.*
  7. *the experience of emotions is influenced by age, sex, genetic inheritance, and diurnal, seasonal, and other biologic rhythms.*

(Clynes, Manfred, 1989, p.15).

<sup>10</sup> *Emotional expression*

1. *The expression of emotion is an essential aspect of its nature. Emotion needs to be expressed, much as a control system needs to respond to its input until the desired output is obtained.*
2. *Expression has an effect on the intensity of the state of emotion. It can both charge (increase) and discharge (decrease) the intensity.*

Idem, p.16.

<sup>11</sup> *Generation of emotion*

1. *The generation of emotion occurs through perception of and changes in our existential circumstances: our relationships with others, our environment, our losses and our gains, our freedom to pursue our needs, and our self-image.*
2. *Emotion can also be generated through perceiving emotion in others.*
3. *Emotion can be generated purely through the imagination – by imagining and remembering persons, forms, qualities, and situations.*

Ainda sobre as **emoções e a interação ambiental**, Clynes estatua que:

- “1. Emoções desempenham uma parte crucial em nossas interações com nosso ambiente social e natural.
2. Nossas energias mentais e impulsivas são afetadas especificamente por nossas emoções.
3. O grau de aglomeração – e seus efeitos na privacidade e intimidade – afeta a experiência dos estados emocionais.
4. Processos de habituação e adaptação também afetam a experiência de emoção num ambiente específico [tradução minha].”<sup>12</sup>

Clynes então nomeia o “estado cerebral” de cada emoção um *Estado Sêntico*<sup>13</sup> e para compreensão correta de cada estado sêntico, o autor estabelece **quatro princípios** fundamentais. **O primeiro é o da exclusividade** que reza que apenas um estado sêntico pode ser experimentado por vez. **O segundo é o da equivalência** que afirma que um mesmo estado sêntico pode ser expresso por um número qualquer de diferentes modalidades de saída. (por exemplo: gestos, tom de voz, expressões faciais, passos de dança, frase musical, etc.) **O terceiro princípio, da coerência**, prega que não importando o motor de saída que for escolhido para expressar um estado sêntico, sua expressão dinâmica é governada por um programa cerebral, ou um algoritmo específico para cada estado. Isto é, o ato da expressão sempre é ligado à referência psicológica do estado sêntico. **O quarto e último princípio, da complementaridade** afirma que a produção e reconhecimento de formas “essênticas” é governado por um “programa” de processamento de dados que é inerente ao sistema nervoso central, biologicamente coordenado para que uma forma essêntica produzida seja reconhecida pelo cérebro. Essa forma, em troca, gera um estado sêntico naquele que a percebe. Esta função é que torna possível que os sentimentos sejam comunicados, inclusive através da música.<sup>14</sup> Ainda outra base teórica que Clynes adotou para sua posterior experiência, é a

- 
4. *All these processes can be variously affected by drugs and by specific electrical stimulation of the brain.*

(Clynes, Manfred, 1989, p.16).

<sup>12</sup> *Emotions and environment interaction*

1. *Emotions play a crucial part in our interactions with our social and natural environment.*
2. *Our drives and mental energy are affected specifically by our emotions.*
3. *The degree of crowding – and its effect on privacy and intimacy – affects the experience of emotional states.*
4. *Processes of habituation and adaptation also affect the experience of emotion in a specific environment.*

Idem.

<sup>13</sup> Ibidem, p.17.

<sup>14</sup> (Clynes, Manfred, 1989, p.18-19).

afirmação que o conjunto decisão-ação feito pelo cérebro e pelo corpo humano tem um tempo mínimo de duração. Isto é, uma decisão, seguida de uma ação em resposta, não pode ser interrompida antes de um tempo específico. Clynes descobriu que este tempo está perto de 0.2 segundos no ser humano<sup>15</sup>.

Partindo destes princípios, Clynes e sua equipe desenvolveram uma máquina – o Sentógrafo – capaz de medir as características de força e direção do movimento corporal correspondente a oito emoções, ou estados sênticos básicos: Amor, ódio, aflição, alegria, reverência, raiva, sexo e movimento não-provocado por nenhuma emoção.<sup>16</sup>

As experiências consistiam em o participante se sentar:

“... numa cadeira com as costas retas e sem descanso para os braços. [...] O braço superior – direito ou esquerdo [...] é mantido ligeiramente para frente em cerca de um ângulo de dez graus e o antebraço é ligeiramente mantido para baixo, se inclinando em cerca de um ângulo de quinze graus. O pulso está alinhado com o braço e os dedos estão estendidos em uma leve e relaxada curva, nem retos nem dobrados. O dedo do meio descansa em um descanso de dedo [que é uma espécie de sensor] [tradução minha]...”<sup>17</sup>

A experiência se seguia então quando o participante deveria procurar sentir e expressar fisicamente cada uma das emoções citadas. O Sentógrafo considerava, além de outras consideradas mais tarde pelo autor, duas características do movimento: uma vertical – considerando a pressão do dedo sobre o sensor sobre o tempo determinado, e outra horizontal – considerando que em algumas emoções, o autor afirma que a tendência natural do corpo é realizar um movimento de aproximação ou de afastamento do corpo.<sup>18</sup>

Sem mais muito detalhamento, apenas serão apresentados os gráficos encontrados em correspondência à média de cada resposta corporal às emoções respectivas, considerando a linha de cima como o movimento vertical (pressão sobre o sensor) e a linha de baixo como movimento horizontal (afastamento ou aproximação do movimento):

Figura 3.1 – Os oito Sênticos básicos<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Idem, p.22.

<sup>16</sup> *Love, Hate, Grief, Joy, Reverence, Anger, Sex, No emotion.*

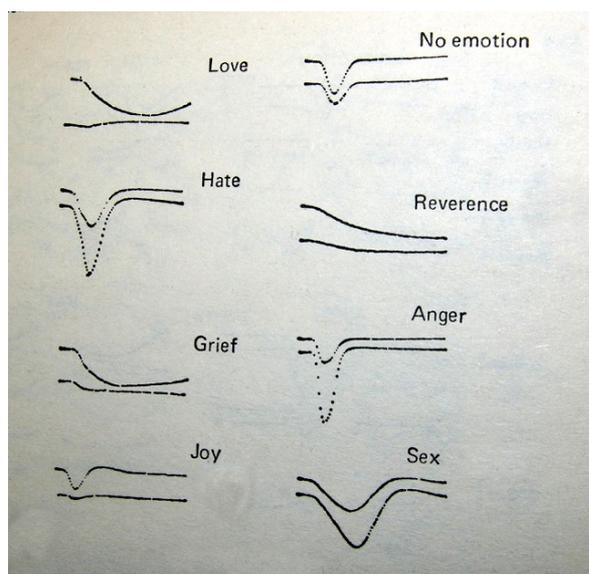
Ibidem, p.29.

<sup>17</sup> *The subject sits in a chair with a straight back and no armrests. [...] The upper arm – right or left [...] is held slightly forward at about a ten-degree angle and the forearm is slightly downward, sloping at about a fifteen-degree angle. The wrist is in line with the arm and the fingers are extended in a relaxed, smooth curve, neither straight nor curled. The middle finger rests on a finger rest ...*

Ibidem, p.27.

<sup>18</sup> Ibidem, p.28.

<sup>19</sup> (Clynes, Manfred, 1989, p.29).



Apenas com relação aos resultados obtidos pela pesquisa de Clynes é válido ainda ressaltar que os testes foram repetidos em culturas diametralmente opostas e os resultados foram os mesmos: os padrões cerebrais utilizados ao comunicarem emoções através do corpo são os mesmos. Esse resultado se tornará de especial importância nas afirmações que relacionam os Sênticos à música, pois mesmo no Japão, onde a cultura é naturalmente de repressão às expressões de emoção, os resultados foram os mesmos dos encontrados nos Estados Unidos, onde a cultura é de longe mais liberal nesse aspecto.<sup>20</sup>

A próxima seção se refere ao paralelo feito por Clynes dos Sênticos em relação à música.

### 4.3 – MÚSICA: UM ESPELHO DOS SÊNTICOS

Clynes esclarece que:

“Forma Essêntica é uma forma no tempo. Como pode alguém capturar tal forma de modo que esta possa ser experimentada novamente? O artista [...] pode *desenhar* uma forma, uma forma espacial que pode sugerir movimentos específicos para nós. Mas como poderia o homem [...] capturar as evanescentes formas no tempo do tom da voz ou um som expressivo? Como pode alguém indicar o curso do som? Música é a invenção que responde a esta pergunta.[...] Ela participa da precisão da forma Essêntica [tradução minha].”<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Idem, p.42-51.

<sup>21</sup> *Essentic form is a form in time. How may one capture such a form so that it can be experienced again? The artist [...] can draw a form, a spatial form that may suggest specific movement to us. But how could [...] man capture the evanescent forms in time of the tone of voice or an expressive sound?*

A compreensão de música como uma representação de gestos e movimentos foi claramente afirmada nos capítulos anteriores desta pesquisa, e com ela concorda também Clynes:

“Significado em músicas expressivas surge das formas Essênticas de seus elementos idiológicos. Gestos, passos de dança, vocalizações – todos tendo representações idiológicas no cérebro – são os elementos da música. [...] Um gato ou um cachorro podem perceber formas Essênticas no tom da voz ou gesto, mas para perceber formas essênticas em sons musicais o indivíduo precisa da chave psicológica para entender a linguagem musical [tradução minha].”<sup>22</sup>

Para uma compreensão mais clara do parágrafo anterior, o autor define “*idiolog*”, ou elemento idiológico, como: “Uma qualidade imaginada de experiência (sensorial, afetiva ou motora) junto com seu processo fisiológico cerebral concomitante. O indivíduo pode ter um *idiolog* do vermelho, calor, raiva, um tom, um movimento particular, etc.”<sup>23</sup>

O autor continua seu argumento no sentido de que:

“Apenas raramente os indivíduos não são capazes de modularem suas vozes de acordo com seu estado sêntico. Embora os indivíduos inibam tal modulação em vários graus, mesmo a comunicação do dia-a-dia requer uma contínua modulação da voz. A falta de tal modulação da voz, encontrada raramente, é percebida como claramente patológica. A habilidade para pensar em sons musicais não é diferente, em essência, da habilidade de um indivíduo de modular o tom da sua voz [tradução minha].”<sup>24</sup>

---

*How can one indicate the course of the sound? Music is the invention that answers this question [...] It partakes of the precision of essentic form.*

(Clynes, Manfred, 1989, p.75).

<sup>22</sup> *Meaning in expressive music arises from the essentic forms of its idiolog elements. Gestures, dance steps, vocalizations – all having idiolog representations in the brain – are the elements of music. [...] A cat or a dog can perceive essentic form in the tone of voice or gesture, but to perceive essentic form in musical sounds one needs the psychologic key to understand musical language.*

Idem, p.76.

<sup>23</sup> *Idiolog – An Imagined quality of experience (sensory, affective, or motor) together with its physiological brain process concomitants. One may have an idiolog of red, warm, joy, anger, a tone, a particular movement, etc.*

Ibidem, p.220.

<sup>24</sup> *Only rarely are individuals not capable of modulating their voice according to their sentic condition. Although individuals inhibit such modulation in various degrees, even everyday communication requires a continuous modulation of the voice. Lack of such voice modulation, encountered rarely, is perceived as clearly pathological. The ability to think in musical sounds is in essence no different from the ability to modulate one's tone of voice.*

(Clynes, Manfred, 1989, p.77).

A capacidade básica de reconhecer estados emocionais através dos sons é então comum e inerente a todo ser humano sadio, segundo informa Clynes. O autor afirma ainda que a mesma intenção de um compositor ao escrever uma peça, de comunicar algum tipo específico de emoção, pode ser capturada pelo executor da música e partilhada pelo ouvinte mesmo, talvez, centenas de anos depois – graças ao princípio da estabilidade da forma Essêntica – que reza, como dito anteriormente, que o padrão cerebral que representa a experiência vivida não varia em relação ao tempo ou a qualquer outro fator externo.<sup>25</sup>

Clynes fala do material utilizado pela música, individualmente ou em conjunto, para criar imagens de formas essênticas e que devem ser examinados para encontrar-se o significado sêntico: Altura, intensidade, cor do tom, duração, progressão harmônica e, como encontrado na maioria das músicas, a geração recorrente do ritmo (ou pulso interno).<sup>26</sup>

O autor afirma que na grande música do período clássico na cultura Ocidental, foi desenvolvido um aspecto especial da pulsação musical: *O Pulso Interno*, o qual pode revelar a personalidade mais íntima do compositor, pois o pulso interno se torna carregado sênticamente. O pulso interno, segundo ele, “é uma alternância de duas fases, as quais nós podemos chamar de fase ativa e de repouso”<sup>27</sup>, porém o mais importante quanto a isso é que:

“A específica forma de pulso do pulso interno é característica da individualidade do compositor. Mas junto com o suporte do pulso interno, todo bom compositor usa uma vasta gama de formas essênticas em sua expressão musical; elas estão emolduradas nas frases, harmonias, ritmos e motivos, cores dos tons, dinâmicas e silêncios da música. Os dois processos, a geração do pulso interno, e o das várias formas essênticas – seguem *simultaneamente*. A forma básica do pulso interno não é afetada pelas formas específicas de expressão e continua imutável mesmo durante as pausas. [...] As frases específicas são de modo sutil afetadas pelo pulso interno da música. O pulso interno trabalha como uma matriz, permitindo certos tipos de formas essênticas, excluindo outras [tradução minha].”<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem, p.78.

<sup>28</sup> *The specific pulse for of the inner pulse is characteristic of the composer's individuality. But together with the underpinning of the inner pulse, every good composer uses a wide range of essentic forms in his musical expression; they are portrayed in the phrases, harmonies, rhythms and motifs, tone color, dynamics, and silences of the music. The two processes – the generation of the inner pulse, and of various essentic forms – go on simultaneously. The basic form of the inner pulse is unaffected by the specific expressive forms and continues unchanged even during rests. [...] The specific phrases are in a subtle way affected by the inner musical pulse. The inner pulse works as a matrix, permitting certain types of essentic forms, excluding others.*  
(Clynes, Manfred, 1989, p. 79).

É importante ressaltar que Clynes não considera o pulso interno como sendo o mesmo que métrica, ritmo ou andamento, mas sim como uma espécie de reconhecimento de estados emocionais particulares de cada compositor específico que dirige, sutilmente, toda o significado emocional de suas músicas, e uma prova de que isso é verdade, segundo ele, é que a percepção do pulso interno do compositor de músicas específicas pode ser medido até mesmo sem a produção de som algum – somente ao pesquisado lembrar-se da música em testes dirigidos.<sup>29</sup>

Clynes realiza então testes similares aos anteriormente citados, em relação à percepção dos estados sênticos na música e apresenta resultados afirmando que as formas percebidas através do Sentógrafo na música, são claramente correspondentes àquelas percebidas meramente ao serem vivenciadas emoções específicas na experiência anterior. E mais, mesmo em músicas diferentes de mesmo compositor, a mesma forma sêntica no pulso interno foi percebida.<sup>30</sup> Isso demonstra que a música é capaz de comunicar com fidelidade emoções específicas aos seus ouvintes. Emoções que foram propositalmente desejadas na composição da música.

Clynes passa então descrever os resultados de algumas pesquisas práticas, comparando os gráficos obtidos através do Sentógrafo com algumas informações disponíveis sobre cada compositor clássico.<sup>31</sup> Em suma, o autor afirma que a música tem plena capacidade de carregar significado emocional específico, e além de comunicá-lo, reproduzi-lo no ouvinte, como estabelecido em suas afirmações sobre geração de emoção, que também se aplicam à música, como visto.

#### **4.4 – CONCLUSÃO PARCIAL**

A teoria dos sênticos propõe esclarecer algumas lacunas na compreensão de como a música carrega e comunica significado emocional. E também sumariza a teoria dos Sênticos em relação à música de modo preciso e conciso:

“Clynes descobriu que cada expressão dinâmica de emoções humanas (alegria, raiva, ódio, tristeza) é governada por um programa cerebral ou algoritmo específico para cada estado chamado forma essencial. [e] Música tem a habilidade de imitar esses algoritmos e conseqüentemente transmite emoção e

---

<sup>29</sup> Idem, p. 91.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>31</sup> Ibidem, p.93-100.

fala sobre emoção de modos precisos. Um bom músico pode então comunicar emoções aos seus ouvintes [tradução minha].<sup>32</sup>

Considerando-se as experiências de Clynes, a busca do significado intrínseco à música se torna grandemente simplificada. Clynes demonstrou um meio prático de encontrar esse significado. Pode-se concluir, de acordo com o demonstrado em especial neste capítulo, que a música não é, e não pode ser, um veículo de comunicação vazio, ou desprovido de significado mensurável. Clynes também afirma que o padrão cerebral de reconhecimento de alguns significados emocionais básicos, mesmo com leve variação, são basicamente os mesmos em culturas diametralmente opostas. Isso demonstra que o argumento que baseia a escolha da música apenas num “momentum” cultural também se mostra infundado segundo o autor. Se podem ser encontrados e medidos na música vários estados emocionais mensuráveis, conseqüentemente, essas emoções podem ser avaliadas e julgadas se estão de acordo ou não com a mensagem e o efeito desejado na música para o serviço de adoração na IASD.

---

<sup>32</sup> *Clynes found that each dynamic expression of human emotion (joy, anger, hate, sadness) is governed by a brain program or algorithm specific for each state called essentic forms. Music has the ability to imitate these algorithms and therefore transmits emotion and speaks about emotion in precise ways. A good musician therefore can communicate emotions to his/her listener. (Ebens, Adrian, 2005).*

## 5 – MÚSICA: EXISTÊNCIA DE SIGNIFICADO SEGUNDO MÚSICOS

Neste capítulo serão analisadas algumas afirmações de dois músicos em destaque no meio Adventista no Brasil e de também de um especialista em composição e música para teatro e cinema. O primeiro é o maestro Flávio Santos, Adventista do Sétimo Dia (ASD). O segundo é o mastro Lineu Soares (ASD). E o terceiro é o prof. Dr. Claudiney Carrasco, atualmente professor na UNICAMP, especialista em composição e música para teatro e cinema (não - ASD).

Fica claro aqui que o objetivo desta seção, e desta pesquisa, não é fazer nenhuma referência ou afirmação de caráter pessoal, por isso os nomes serão citados apenas no início do capítulo, e as referências posteriores serão apenas à ordem dos entrevistados. O que será discutido aqui são as afirmações destes pesquisados em entrevista pessoal e em afirmações publicadas em meios disponíveis ao público em geral. Estas afirmações regem a posição destes e de vários outros músicos Adventistas no Brasil.

### 5.1 – AFIRMAÇÕES DE MÚSICOS PESQUISADOS

O primeiro maestro pesquisado afirma que:

“Uma nova composição original em seu nascimento não tem significado algum. Estou falando que a música ao sair da imaginação do compositor não tem significado espiritual, moral, mundano, etc. Já a pintura muitas vezes simboliza significados concretos e questionáveis. A música é como uma mesa, cujo tamanho, as cores e os elementos podem diferir, mas não se pode dizer que colocar um certo tipo de mesa na igreja é pecado. Somos nós que atribuímos significados a mesma, e este significado é resultado da nossa vivência.”<sup>1</sup>

O primeiro pesquisado então afirma neste parágrafo, em suma, que a **música não tem significado intrínseco**, e sim assume significado de acordo com o uso que se faz dela, diferentemente da pintura e outras artes.

Este primeiro maestro pesquisado assegura que “A música passa a ter um significado através da associação que fazemos ao ouvi-la em determinada situação, lugar e emoção sentida no momento.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> (Santos, Flávio, 2005).

<sup>2</sup> Idem.

Quanto à música Sacra, o primeiro músico Adventista apresentado aqui, afirma também que: “Um dos maiores mitos que existem é o da música santa. Música é música. Assim como Inglês é Inglês e Grego é Grego. Música é uma forma de linguagem através dos sons.”<sup>3</sup>

Este primeiro maestro demonstra em suas palavras que não há necessidade de limites na escolha de tipos de música adequados à adoração ou à pregação do evangelho. Em suas palavras, por exemplo: “O Rap é um estilo que demonstra o quanto nossos jovens não ouvem e não distinguem mais as notas ou tons musicais e por isso não faz diferença ter ou não melodia. Para aqueles que não percebem a diferença entre um dó e um ré a melhor música para pregar as boas novas é um Rap que é toda falada.”<sup>4</sup> Ele baseia o seu argumento no fato de que a música, assim como as palavras de uma determinada língua, se degrada, e vários estilos caem em desuso com o passar do tempo, e ganham novo significado – sofrem alteração semântica. Contudo, esse autor considera como regra que o compositor cristão sensato e polido, apesar de poder usar de todo o seu livre-arbítrio em sua composição, deve procurar “utilizar combinações sonoras que não estejam tão associadas ou vinculadas a coisas mundanas de seu tempo.”<sup>5</sup>

O **segundo maestro** pesquisado afirmou em resposta a uma questão em relação à música, que:

“Entendo que na música profana ou secular o mais importante talvez não seja a letra e sim o som. Já na música sacra o elemento muito mais importante é a letra pois se propõe a comunicar verdades, mensagens da palavra de Deus. Isto é o que realmente importa. E pra Deus muito mais ainda a sinceridade do coração daqueles que louvam através da música. Entendo que a música é tão somente um elemento estético. É a vestimenta da mensagem a ser comunicada. É o embrulho do presente. Não pode receber o mesmo valor. [...]Concluo assim que o elemento estético música não é questão de princípio. [...]O que realmente importa é louvor vindo de um coração sincero.”<sup>6</sup>

Vários dos argumentos são semelhantes ao primeiro maestro referido acima. Este segundo maestro pesquisado afirma evidentemente que o que importa em última instância na música é a letra, e a sinceridade do coração do adorador, e não os elementos primordialmente musicais. O elemento estético da música, segundo esse autor, não poderia ser criticado moralmente, por não se caracterizar como questão de princípio. Esse maestro concorda com o primeiro pesquisado nesta seção quando afirma que “A maneira como é comunicada [a

<sup>3</sup> (Santos, Flávio, 2005).

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> (Soares, Lineu, 2005).

música] muda porque vivemos no mundo, somos influenciados por uma cultura, que sofre degradação, não podemos negar.”<sup>7</sup>

Uma afirmação que resumiria o pensamento deste segundo autor pesquisado seria a seguinte: “... nosso som por mais perfeito que seja é extremamente desafinado pra Deus. O que realmente importa é louvor vindo de um coração sincero.”<sup>8</sup>

Para esse maestro, não há importância primária a escolha de determinado tipo de música para a adoração, já que não pode ser encontrado material passível de ser criticado moralmente na música. Outro motivo apresentado para esse pensamento é que, para o maestro, o que realmente importa é a mensagem objetiva e a sinceridade de intenção do adorador.

O **terceiro pesquisado** deixa claro em suas afirmações também que não há na música um significado estritamente religioso ou secular. Depende muito, além da intenção do compositor, do uso que o adorador ou ouvinte faz dela. As músicas podem, segundo esse pesquisado, mudar tanto de caráter religioso para o secular, quando do secular para o religioso, dependendo do ambiente e da intenção ao se usá-la.<sup>9</sup> Nas palavras do Dr. Carrasco:

“Você pega por exemplo o trabalho de Bach. As cantatas de Bach, as paixões, são todas obras feitas pra cerimônias litúrgicas, pra serem usadas durante a cerimônia. E que com certeza tinham uma função religiosa naquela época, naquele contexto. E tem ainda hoje se usadas num contexto religioso também. Porém, se você vai assistir a um concerto e alguém vai montar a paixão segundo São Mateus na situação de um concerto, ela não deixa de ser uma música secular naquele momento. A fruição dela é a fruição de uma música secular. O que eu acho que não é uma relação absoluta, mas é uma relação relativa. Eu acho que no contexto do ato religioso, aquela determinada música faz parte da relação do fiel com a divindade. Ela estabelece, facilita essa conexão. Ela permite que essa relação que ele estabelece, que está fundada na fé dele, seja facilitada, ela aumenta o envolvimento, a emoção. Há uma série de fatores que ela contribui pra experiência religiosa. Mas eu acho que não seja absoluto, é naquele contexto, então se você ver na sala de concerto, por exemplo, você não estabelece a princípio, aquela relação, porque é um outro contexto, está tirado da experiência religiosa. Assim como o contrário também, as vezes você tem uma música que não foi feita para ser uma música litúrgica, mas quando colocada no contexto de uma cerimônia, passa a exercer essa função...”<sup>10</sup>

O terceiro pesquisado, acredita que em determinado contexto cultural até possam ser delimitados com certa clareza os limites entre as músicas de significado sacro e popular. Ele

<sup>7</sup> (Soares, Lineu, 2005).

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> (Carrasco, Claudiney, 2005).

<sup>10</sup> Idem.

afirma contudo, que “... tem dificuldades em encontrar esse limite”<sup>11</sup>, mas tende a não concordar com os que afirmam que apenas um número determinado de estilos é apropriado para a igreja nem com os que afirmam que não há limites na escolha de estilos musicais para a adoração.<sup>12</sup>

Esse terceiro pesquisado é enfático em sua afirmação sobre a existência de significado musical. Diz ele:

“eu também não concordo que a música seja apenas uma embalagem que não veicula conteúdo. Ela veicula conteúdo. Ela veicula conteúdo emocional, ela veicula tipos de conteúdo que não são conteúdos conceituais, essa é uma questão importante. Não é como a linguagem escrita. Por exemplo. Eu até coloquei esse exemplo no meu livro, que é assim: você não tem nenhuma estrutura musical que seja capaz de reproduzir o ser ou não ser eis a questão do Hamlet. Então essa é uma frase, é um verso do Hamlet “ser ou não ser eis a questão”, que ele só pode ser construído dessa maneira pela linguagem verbal/escrita. Mas a linguagem musical pode te dar outras coisas que a linguagem verbal/escrita não dá. Essas outras coisas são significação também. São outro tipo de significação. Se a música não significasse nada, ela não seria ouvida. Porque você não recebe uma informação que não significa nada pra você. Quando você tem o trabalho de ir lá colocar o disco, ouvir a música, ou ir ao concerto e ouvir a música, ou num momento de uma cerimônia religiosa parar pra ouvir a música, é porque isso significa algo pra você. Só que ela significa numa outra esfera da nossa psique.”<sup>13</sup>

Aparentemente esse autor entrevistado difere do pensamento dos dois primeiros maestros pesquisados no que se refere ao significado intrínseco musical. Ele afirma que existe sim, e que este é apenas diferente daquele transmitido pela linguagem – é emocional (conceito discorrido ao longo de todo esse estudo).

O pensamento deste entrevistado pode ser sumarizado da seguinte forma: ele acredita na existência de significado intrínseco emocional na música, porém os limites entre a música sacra e secular são difíceis de serem estabelecidos, porém podem ser encontrados dentro de um contexto cultural específico.

## 5.2 – CONSIDERAÇÕES SOBRE AS AFIRMAÇÕES DOS MÚSICOS PESQUISADOS

É momento de fechar algumas questões em aberto desenvolvendo-se uma análise paralela das principais afirmações dos pesquisados acima em relação ao afirmado por especialistas ao longo deste estudo.

<sup>11</sup> (Carrasco, Claudiney, 2005).

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Ibidem.

**1. Os resultados encontrados neste estudo apontam em direção diferente àquela proposta pelo primeiro maestro pesquisado quando afirma que a música não possui significado intrínseco em si mesma, e sim o assume de acordo com nossa vivência e momento sócio-cultural.**

Não se pode concordar com essa afirmação pois segundo o apresentado neste estudo por vários autores que demonstram que o significado intrínseco da música é de conteúdo imitativo das emoções. A música imita os acontecimentos do mundo interior do compositor e executor desta. O Dr. Carrasco, entre vários outros, enfatiza que existe reconhecidamente um conteúdo emocional comunicado através da música. Experiências foram realizadas e os resultados mostram que há uma reação emocional comum à maioria das pessoas em um determinado contexto. Essa reação está de acordo com parâmetros básicos da psicologia moderna que relacionam alguns fatores como ritmo rápido/lento e harmonia de modo maior/menor à repostas alegres/tristes. As experiências de Clynes e Koesch são ainda mais específicas e diretas ao afirmarem que o conteúdo emocional transmitido pela música além de poder ser mensurado muito mais especificamente do que se imagina, é compartilhado quase que universalmente em sua grande maioria. Estas são razões suficientes para se discordar do conceito que aponta falhas na música em apresentar significado em si mesma.

**2. Os resultados encontrados neste estudo estão em discordância do conceito afirmado pelos autores pesquisados no que se refere à possibilidade de julgamento moral do significado encontrado em conteúdo meramente musical.**

Os autores pesquisados afirmam explícita, ou subjetivamente que o significado musical não é questão de princípio e não oferece material suficiente para um julgamento moral que faça distinção entre música adequada e inadequada para a adoração (ressalvando as afirmações do terceiro pesquisado, que afirma que o limite sacro/popular até possa ser encontrado numa determinada cultura e momento). Os resultados deste estudo não concordam com a afirmação acima pelos seguintes motivos apresentados a seguir.

Lois Ibsen Al Faruqi observa que mesmo nos tempos antigos, havia uma preocupação por parte de Platão e Aristóteles em relação à música. Diz ela:

“... os filósofos Gregos fizeram do estudo da música um ramo da metafísica e a subjugaram ao julgamento moral, as pessoas têm estado cientes de seu tremendo poder nas mentes e emoções dos homens. Platão [...] acrescentou que a música serve a várias necessidades específicas e que tomar modos, instrumentos, e outras características sonoras que se aplicam à um humor particular e utilizá-las um diferente contexto era uma séria e perigosa infração

da prática que deveria ser proibida. [...] Aristóteles [...] confirmou as crenças de Platão sobre a conexão vital entre música e moralidade, o poder de seu efeito emocional, e também a necessidade de prevenir que características da música secular corrompessem a música utilizada para observações religiosas. Evidentemente, mesmo naquele época primitiva, as incursões de elementos considerados incompatíveis com a experiência religiosa foram considerados como um perigo, e a idéia de uma música propriamente “religiosa” era discutida por escritores e pensadores. Novamente entre os pais e autoridades do Cristianismo primitivo e medieval, nós lemos numerosos argumentos pela preservação da forma própria da música religiosa e para o seu isolamento dos aspectos da prática musical secular”<sup>14</sup>

Mesmo em tempos e culturas antigas, a linha de demarcação entre o sacro e o popular era evidente.

Stefani aponta que a questão da dicotomia sacro/secular ou profano e a escolha da música ideal para adoração toma outra forma na atualidade. Afirma:

“À medida que a concepção de Deus tornou-se mais imanente, características estilísticas associadas com o reino transcendente fornaram-se cada vez mais irrelevantes e as definições estilísticas transcendente/imanente da dicotomia entre o sacro e o secular tornaram-se sem sentido. Finalmente, fatores não estilísticos, tais como associações sociológicas, assumiram importância em definições da distinção.”<sup>15</sup>

O que Stefani está afirmando é que justamente após a mudança da visão da posição de Deus em relação ao homem por parte desse último, é que o julgamento para a escolha da música passou a ser mais uma análise das possíveis associações sociais positivas ou negativas encontradas num determinado “momento” ou “contexto” sócio-cultural. Porém, a perda de referencial do aspecto transcendente de Deus não deveria ser ignorada pelos músicos adventistas. Uma breve análise mostraria que sempre houve, em diversos contextos sociais no

---

<sup>14</sup> ... the Greek philosophers made the study of music a branch of metaphysics and subjected it to moral judgement, people had been aware of its tremendous power on the minds and emotions of men. Plato [...] added that music serves various specific needs and that to take modes, instruments and other sound characteristics that apply to one particular mood and utilize them in a different context was a serious and dangerous breach of practice that should be prohibited. [...] Aristotle [...] confirmed Plato's belief in music's vital connection with morality, the power of its emotional effect, and also the need to prevent secular musical characteristics from corrupting the music used for religious observances. Evidently, even at that early time, the incursions of elements considered incompatible with the religious experience were regarded as a danger, and the idea of a properly “religious” music was discussed by writers and thinkers. Again among the fathers and authorities of early and medieval Christianity, we read numerous pleas for preserving the proper form of religious music and for isolating it from aspects of secular musical practice.  
(Al Faruqi, Lois Ibsen (Lamia), 1985, p.21).

<sup>15</sup> (Stefani, Wolfgang H. Martins, 2002, p. 184).

passado, a preocupação constante em não se misturar características da música secular com a música utilizada na adoração.

Um exemplo por vezes utilizado nesse quesito é o de Lutero e de outros autores da Reforma Protestante, que supostamente não teriam feito distinção alguma entre estilos musicais ao se utilizar de músicas populares com letras cristãs. Quanto a esta afirmação, Stefani faz algumas colocações que discordam deste pensamento. Citando Blume,<sup>16</sup> Stefani estatua que: “O dominante estilo de música de igreja, “Deus além de nós”, manifestado no canto gregoriano e na polifonia não desapareceu com o começo da Reforma Protestante.”<sup>17</sup> Stefani continua:

“Ao invés disso, através da nova compreensão da atitude reconciliatória de Deus com a humanidade, a música que expressava a vida cotidiana já não era mais evitada. [...] a convicção de que o significado original de algumas músicas seculares – com sua expressão autêntica de sentimentos e experiências humanas aceitáveis, independentemente de textos originais – poderiam ser retomados legitimamente para a adoração combinando-os com um texto sacro novo causou a restauração da música secular para a igreja durante a Reforma.”<sup>18</sup>

Stefani fala ainda de Calvino<sup>19</sup>, e sua ênfase teológica na soberania de Deus que o teria levado a escrever que: “Deve-se sempre atentar para que a canção não seja pomposa nem frívola, mas que seja solene e majestosa... Há uma grande diferença entre a música feita para entreter os homens à mesa e em suas casas, e os salmos que são cantados na igreja na presença de Deus e Seus anjos.”<sup>20</sup>

Claramente pode ser observado que mesmo no início da Reforma Protestante do séc. XVI sempre houve a preocupação em se manter a linha divisória entre as características musicas sacra e secular. Logo, o argumento de que Lutero e outros autores da Reforma fizeram uso indiscriminado de músicas populares sem considerar seu significado intrínseco não é válido e não pode ser usado nessa discussão sobre escolha da música ideal para a adoração.

<sup>16</sup> BLUME, Friedrich, ed. **The Period of Reformation**. Em *Protestant Church Music: A History*. Nova York: W.W. Norton and Company, 1974.

<sup>17</sup> (Stefani, Wolfgang H. Martins, 2002, p. 174).

<sup>18</sup> Idem, p. 174-175.

<sup>19</sup> CALVIN, John. **Epistle to the Reader**. Em *The Origins of Calvin's Theology of Music: 1536-1543*, de Charles Garside, Jr. Philadelphia: American Philosophical Society, 1979.

<sup>20</sup> (Stefani, Wolfgang H. Martins, 2002, p. 175).

Eurydice V. Osterman adiciona ainda mais um conceito referente a esta questão. Afirma: “No culto Deus deve ser glorificado e a igreja edificada; a cultura é somente incidental . Quando a cultura porém se torna a questão em foco e o fundamento sobre o qual o culto está baseado, começam a aflorar problemas de atitudes, crenças e práticas pois é neste ponto que se perde o verdadeiro motivo para o culto em seu ritual.”<sup>21</sup>

Pode ser visto até aqui que do ponto de vista histórico, sempre houve julgamento moral referente ao estilo e características gerais da música. Esse julgamento foi feito pelos filósofos gregos que objetivavam uma organização social assim como um referencial religioso puro, sem contaminação do secular. Esse julgamento foi feito também em praticamente todas as eras cristãs incluindo a Reforma Protestante.

No questionamento sobre a possibilidade de avaliação moral da música, Adrian Ebens clarifica ainda a sua posição. Ebens acredita que a música pode ser criticada moralmente, pois, assim como todas as outras artes não pode ser separada do ser humano pois esta está embutida na ação.<sup>22</sup> Ebens afirma que a arte é um fruto do ser humano, e de acordo com Mateus 7:20<sup>23</sup>, demanda crítica por causa da própria natureza caída deste.<sup>24</sup> Ebens, cita Stefani<sup>25</sup> que afirma que o estudo científico e filosófico deve ser tomado também como referência na discussão sobre escolha do tipo de música adequada ao culto da IASD por duas razões: “1) [a ciência] provê um base mais objetiva de discussão. 2) Remove a arbitrariedade de padrões e provê um padrão o qual é relevante a todos os indivíduos porque parece que a música afeta a todas as pessoas [...] de modo similar.”<sup>26</sup> Esse mesmo autor ainda se refere ao grande uso da música como terapia na atualidade e aos estudos de especialistas em neurociência e música, como Manfred Clynes (analisado anteriormente neste estudo). Ebens afinal, pergunta: “seria então possível comunicar uma filosofia de vida ou uma visão global? [ao que responde Sim.”<sup>27</sup>

<sup>21</sup> (Osterman, Eurydice V., 2003, p.30).

<sup>22</sup> (Ebens, Adrian, 2005).

<sup>23</sup> BÍBLIA. N.T. Mateus. Português. Bíblia de Referência Thompson. São Paulo: Editora Vida, 1990. Cap. 7, vers. 20.

<sup>24</sup> (Ebens, Adrian, 2005).

<sup>25</sup> STEFANI, Wolfgang. “**The Pscho-Physiological Effects of Volume, Pitch, Harmony and Rhythm in the Development of Western Art Music Implications for a Philosophy of Music History**,” MA Doctrinal Dissertation: Andrews University, 1981. 1)

<sup>26</sup> *It provides a more objective basis for discussion. 2) It removes the arbitrariness of standards and provides a standard which is relevant to all individuals because it appears that music affects all people... in a similar way.*

(Ebens, Adrian, 2005).

<sup>27</sup> *Would it therefore be possible to communicate a philosophy of life or world view? Yes.*

Idem.

Este trabalho considera então as afirmações de Clynes – que há emoções positivas/negativas mensuráveis na música – juntamente com as outras de caráter histórico-filosófico apresentadas acima como suficientes para se posicionar negativamente em relação à afirmação: a música não pode ter seu significado julgado moralmente.

### 5.3 – CONCLUSÃO PARCIAL

Pode ser talvez percebido nos músicos adventistas pesquisados a influência do próprio “momentum” vivido pelo cristianismo como um todo – a noção mais latente da imanência (Deus ao nosso lado, Deus em nós) do que da transcendência de Deus (Deus por nós, Deus além de nós).<sup>28</sup> Pois o argumento apresentado por estes é geralmente de base subjetiva e sujeito às transformações sócio-culturais e contextuais no que se refere ao tipo ou estilo de músicas escolhidas para a adoração à Deus.

O significado da música pode ser encontrado na análise do conteúdo emocional que esta comunica. No contexto da adoração, algumas emoções são objetáveis. Contudo, como afirma Stefani, precisamente o conteúdo emocional anteriormente objetável na noção transcendente de Deus passou a ser não só utilizado, mas valorizado na noção cristã imanente. Nas palavras do autor:

“Com o surgimento da orientação cristã imanente durante os últimos dois séculos, surgiu um estilo de música oposto a este, associado com a orientação “Deus além de nós.” Descrições da música do reavivamento do décimo nono século e do movimento carismático que desenvolveu-se rapidamente indicam que “impulsos sinestésicos, quer sentidos psicologicamente ou expressados fisicamente” foram encorajados, não reprimidos. As reações emocionais irrestritas de extrema alegria ou extrema tristeza não mais foram evitadas, mas valorizadas. O afastamento do envolvimento mundano foi substituído com uma participação ativa no movimento existencial. O dramático e o sensualista foram utilizados deliberadamente para criar uma experiência de envolvimento.”<sup>29</sup>

Como movimento inserido num contexto histórico-cultural, a Igreja Adventista do Sétimo Dia e seus músicos não estão livres das influências da noção imanente característica do cristianismo atual.

---

<sup>28</sup> (Stefani, Wolfgang H. Martins, 2002, p. 165).

<sup>29</sup> Idem, p. 179.

## 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este não é, definitivamente, um assunto simples e afirmações categóricas talvez não tenham lugar por se mostrarem infundadas quando analisadas por vários ângulos. Contudo, os interessados e envolvidos no assunto do discernimento em relação à música não devem optar pela fuga do estudo e do debate construtivo. Não devem também buscar o conforto encontrado nesta ou naquela posição definitiva e absoluta.

Esta pesquisa buscou responder ao **primeiro objetivo** específico proposto, no segundo, terceiro e quarto capítulos. Ficou claro ao longo destes capítulos que o significado transmitido através da música não pode ser encontrado primariamente na relação entre esta e a Linguagem natural. O significado musical é encontrado principalmente na representação mimética das emoções. O significado musical é mensurável porque o cérebro humano parece reagir a emoções específicas e sua representação através da música de forma semelhante na grande maioria dos indivíduos. E apesar de haver grande variação na compreensão desses significados decorrente da idade, sexo, cultura, efeitos químicos e elétricos, entre outros, há um número de emoções básicas que parece ter seu padrão de reconhecimento cerebral universalmente compartilhado. A existência de significado intrínseco relevante e mensurável na música foi então afirmada de diversos pontos de vista por autores nesta pesquisa.

Este estudo procurou também oferecer resposta ao **segundo objetivo** específico proposto, ao longo do quinto capítulo. Algumas questões principais afirmadas por dois músicos em destaque no meio Adventista foram analisadas e avaliadas através das informações colhidas em outros especialistas pesquisados. Estabeleceu-se que ao contrário do afirmado, a música possui significado intrínseco relevante à escolha de características ou estilos corretos no contexto da adoração. Firmou-se também a idéia de que a música é passível de julgamento moral, uma vez que ela é uma das formas de expressão artística do ser humano que produz arte como uma das formas de auto-expressão. Além disso, praticamente em todas as eras do cristianismo, e até antes dele, houve separação entre a música secular e sacra através do reconhecimento de significado intrínseco às duas formas musicais.

O **terceiro objetivo** tencionado na introdução deste estudo pretende ser alcançado agora.

A compreensão da existência de significado intrínseco e relevante na música deve levar os músicos, dirigentes de música e todos os interessados e responsáveis pela escolha da música para adoração na IASD a uma reavaliação da realidade Adventista em relação ao

momento vivido no geral pelo cristianismo – ênfase na imanência de Deus. Essa reavaliação, aliada a um estudo mais profundo dos característicos doutrinários Adventistas em relação a Deus e seu relacionamento com o ser humano, certamente levará à conclusão de que alguns conteúdos emocionais comunicados pela música são totalmente inaceitáveis à adoração de um Deus santo, eterno e onipotente. (Por exemplo, raiva, ódio, tristeza, melancolia, sexo, etc.) Ellen White pode oferecer em vários de seus escritos diretrizes sobre a música na adoração e na vida do cristão.<sup>1</sup>

A afirmação de que não há necessidade ou possibilidade de avaliação moral da música pode se mostrar um engano de resultados catastróficos. Resultados estes que preocupavam e eram previstos por estudiosos, pensadores e músicos em todas as eras. Seria um erro não apenas desconsiderar todas as evidências científicas e históricas que tratam a música como um poderoso instrumento para transmissão até mesmo de uma determinada visão global.

Por outro lado, a consideração e o estudo dedicado do significado musical, e do *modo* como ele é comunicado (questão não aprofundado neste estudo) pode levar os músicos a uma produção musical correta, sadia, com significado plenamente compartilhado entre a sua intenção, a letra e a comunicação intrínseca através da música. Essa produção não precisaria estar limitada a conceitos “conservadores” ou “liberais”, ou ainda “modernos” e “antiquados”.

O reconhecimento do significado intrínseco da música pode levar a IASD, ou a membresia dependente, de certa forma, da decisão musical feita pela liderança para sua adoração, a participar de uma adoração plena. Esse reconhecimento minimizaria ao máximo as distâncias e diferenças entre os adoradores, uma vez que há uma série de significados emocionais compartilhados pela maioria das pessoas, especialmente num mesmo contexto.

## 6.1 – LIMITAÇÕES DA PESQUISA:

1. Reconhecidamente este estudo não abrangeu em profundidade os meios ou o *modo* prático para o reconhecimento do significado musical. Esta questão certamente se mostra ainda mais desafiadora do que o tema proposto neste estudo. Contudo, a consideração sobre a existência de significado intrínseco na música deve ser anterior, àquela sobre o *modo* como isto se dá.

---

<sup>1</sup> (White, Ellen G., 2005).

2. Esta pesquisa também esbarra na quantidade de músicos Adventistas pesquisados. Apesar de terem sido escolhidos músicos de grande destaque no contexto Adventista no Brasil, este pesquisador acredita que um número mais significativo possa ser pesquisado antes de se firmar um conceito absoluto sobre o pensamento dos músicos Adventistas brasileiros sobre o tema.

## **6.2 – SUGESTÕES PARA ESTUDOS FUTUROS:**

1. Este pesquisador sugere que sejam feitos estudos com um número maior de músicos adventistas brasileiros, e que se tracem paralelos entre o pensamento doutrinário desses músicos em relação à transcendência/imanência de Deus e os estilos de música utilizados por estes.
2. Outra sugestão é que se desenvolvam estudos mais profundos em *como* reconhecer os significados emotivos transmitidos através da música e sejam aplicados métodos de semiótica musical para a compreensão mais profunda e detalhada do conteúdo transmitido pela música utilizada na IASD no Brasil.
3. Uma última sugestão é que seja feito um estudo analítico sobre a mudança e variação dos estilos musicais utilizados nas igrejas protestantes e em específico na IASD no Brasil através das décadas em relação ao “momentum” cultural e aos movimentos sociais vividos em cada época específica.

## BIBLIOGRAFIA

- AFASIA. In: **Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1999. Cd-Rom.
- AGUIAR, Maria Cristina. **Música e Poesia**: A relação complexa entre duas artes da comunicação. in: Revista Do Curso De Comunicação Social - Ispv - Esev – Trimestral. Disponível em <<http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf>> acesso em 02 nov 2005.
- AL FARUQI, Lois Ibsen (Lamia). What makes “Religious Music” Religious? In: IRWIN, Joyce (ed.) **Sacred Sound: Music In Religious thought and Practice**. Journal of the American Academy of Religion thematic Studies. vol. 50. California: Scholars Press, 1983. p. 21-34.
- ÁLVARES, Telma Sydenstriker. Música como propiciadora da (re)organização da Experiência de Mundo: Musicoterapia com crianças portadoras da Síndrome do Autismo. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba, PR: Deartes – UFPR, 2005. p. 392-398.
- AMUSIA. In: **Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1999. Cd-Rom.
- AUTISMO. In: **Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1999. Cd-Rom.
- CARRASCO, Claudiney. **Entrevista concedida a Sérgio Eduardo R. Moreira**. Campinas, 27 set. 2005.
- CLYNES, Manfred. **Sentics: The touch of the emotions**. Ed. revisada. Bridport, Great Britain: Prism Press, 1989. 251p.
- EBENS, Adrian. **Music in Worship**. Disponível em <[maranathamedia.com.au/start/](http://maranathamedia.com.au/start/)> acesso em 01 nov. 2005.
- ECHARD, William. **Musical Narratology**. Disponível em <<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/music.html>> acesso em 02 nov 2005.
- \_\_\_\_\_. **Musical Semiotics in the 1990s**: The state of the art. Disponível em <<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musisem.html>> acesso em 02 nov 2005.
- EMOÇÃO. In: **Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1999. Cd-Rom.
- JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 1997. 444p.
- KOELSCH, Stefan, et al., **Musical, Language and Meaning**: brain signatures of semantic processing. Disponível em <[http://www.stefan-koelsch.de/papers/Koelsch\\_Kasper+\\_NatNeurosci7\\_04.pdf](http://www.stefan-koelsch.de/papers/Koelsch_Kasper+_NatNeurosci7_04.pdf)> acesso em 1 nov. 2005.

- LEVEK, Kamile e CASERTA, João Pedro. Emoção em música: Pesquisa experimental com adultos brasileiros. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba, PR: Deartes – UFPR, 2005. p. 424-429.
- \_\_\_\_\_ e ILARI, Beatriz. Emoção em música: A influência de andamento e tonalidade na resposta emocional à música por crianças e adolescentes brasileiros. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba, PR: Deartes – UFPR, 2005. p. 460-465.
- MINSKY, Marvin. **Music, Mind, and Meaning** in: **Computer Music Journal, Fall 1981, Vol. 5, Number 3**. Disponível em <<http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/MusicMindMeaning.html>> acesso em 02 nov 2005.
- MORFEMA. In: **Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1999. Cd-Rom.
- MUGGIATI, Roberto. O Grito e o Mito. In: AVALON, Manvile (org.). **O poder da Música**. São Paulo, SP – Martin Claret Ltda., 1996. 128p.
- MUSICOTERAPIA. In: **Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1999. Cd-Rom.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, et al. **Semiologia da Música**. Lisboa, Portugal: Vega, 19--? 167p.
- NETO, José Borges. Música é Linguagem? In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba, PR: Deartes – UFPR, 2005. p. 1-9.
- OLIVEIRA, José Zula de; RANVAUD, Ronald e TIEDEMANN, Klaus. Assimetria funcional dos hemisférios cerebrais na percepção de timbre, intensidade ou altura, em contexto musical. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba, PR: Deartes – UFPR, 2005. p. 91-98.
- OSTEMAN, Eurydice. **O que Deus diz sobre a Música**. 2 ed. Engenheiro Coelho, SP: Imprensa Universitária Adventista, 2003. 110p.
- PANTOMIMA. In: **Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1999. Cd-Rom.
- PEDERIVA, Patrícia. O papel do corpo no desenvolvimento cognitivo musical. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba, PR: Deartes – UFPR, 2005. p. 172-178.
- SANTOS, Flávio. Disponível em <<http://www.flaviosantos.com.br/artigos>> Pesquisado em 02 nov. 2005.

- SCHÄFFER, VANDIR R. **Rock: Uma análise na perspectiva da crítica Religiosa-Cristã.** Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre, PR: Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 1992. 151f.
- SEMÂNTICA. In: **Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI.** Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1999. Cd-Rom.
- SITAXE. In: **Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI.** Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1999. Cd-Rom.
- SOARES, Lineu. Disponível em  
<[http://www.adventistas.com/novembro2001/debate\\_novotom.htm](http://www.adventistas.com/novembro2001/debate_novotom.htm)> Pesquisado em 02 nov. 2005.
- STEFANI, Wolfgang. **Música Sacra, Cultura e Adoração.** Engenheiro Coelho, SP: Imprensa Universitária Adventista, 2002. 280p.
- SWANWICK, Keith. **Ensinando Música musicalmente.** São Paulo, SP: Moderna, 2003. 128p.
- TORRES, Jessé e TORRES, Jenise. **Música na Igreja.** 19--? 50p.
- WAZLAWICZ, Patrícia. Quando a música entre em ressonância com as emoções: significados e sentidos na narrativa de jovens estudantes de Musicoterapia. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba, PR: Deartes – UFPR, 2005. p. 356-364.
- WHITE, Ellen G. **Música: Sua influência na vida do Cristão.** Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2005. 112p.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido.** 2 ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999. 283p.
- WORTH, Sara E. **Music, Emotion and Language: Using Music to Communicate.** Disponível em <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Aest/AestWort.htm>> acesso em 02 nov. 2005.
- ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Seffek. **Curso e Dis-curso do sistema musical (tonal).** São Paulo, SP: Annablume, 1996. 192p.